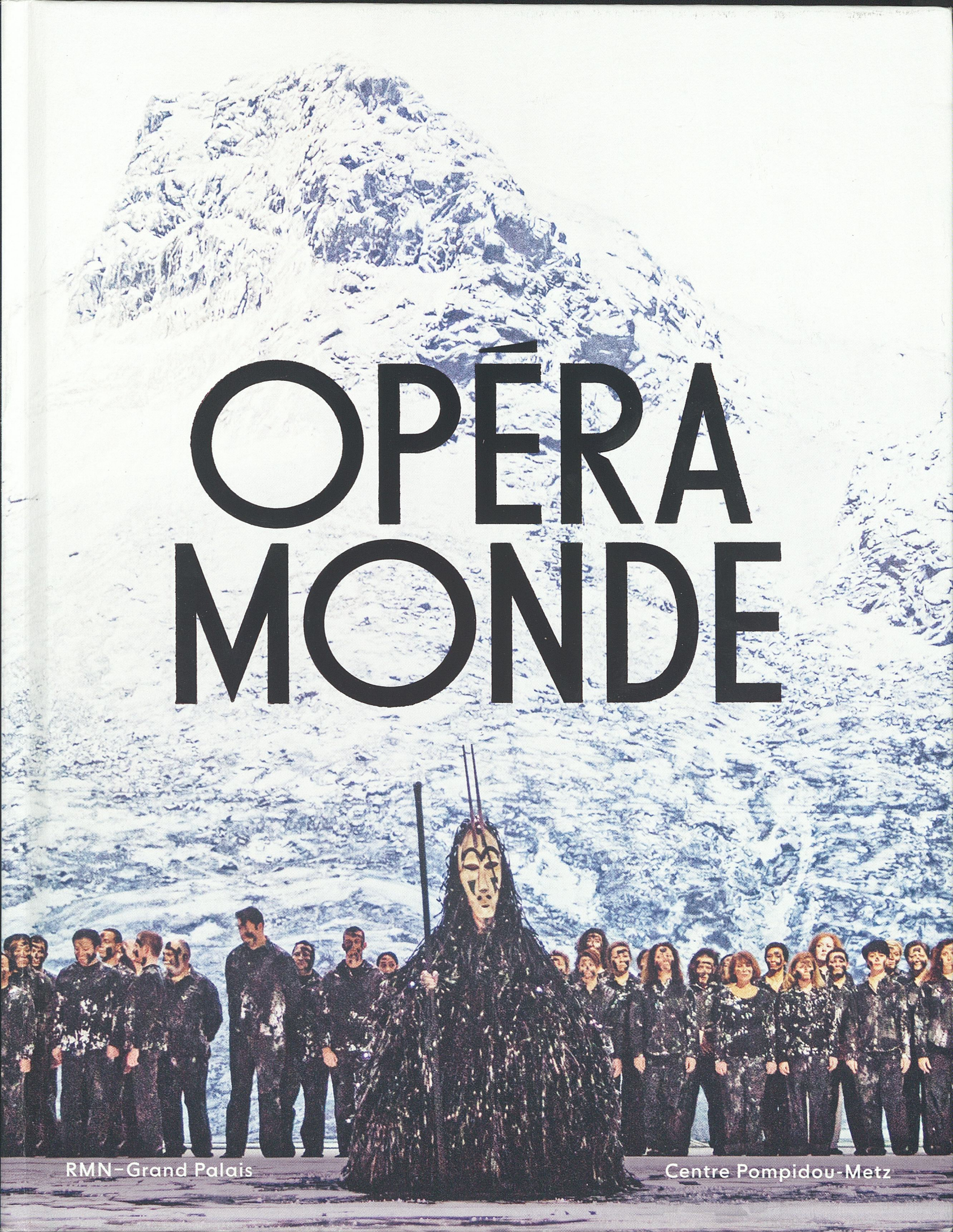
OPÉRA MONDE



RMN–Grand Palais

Centre Pompidou-Metz

OPÉRA MONDE

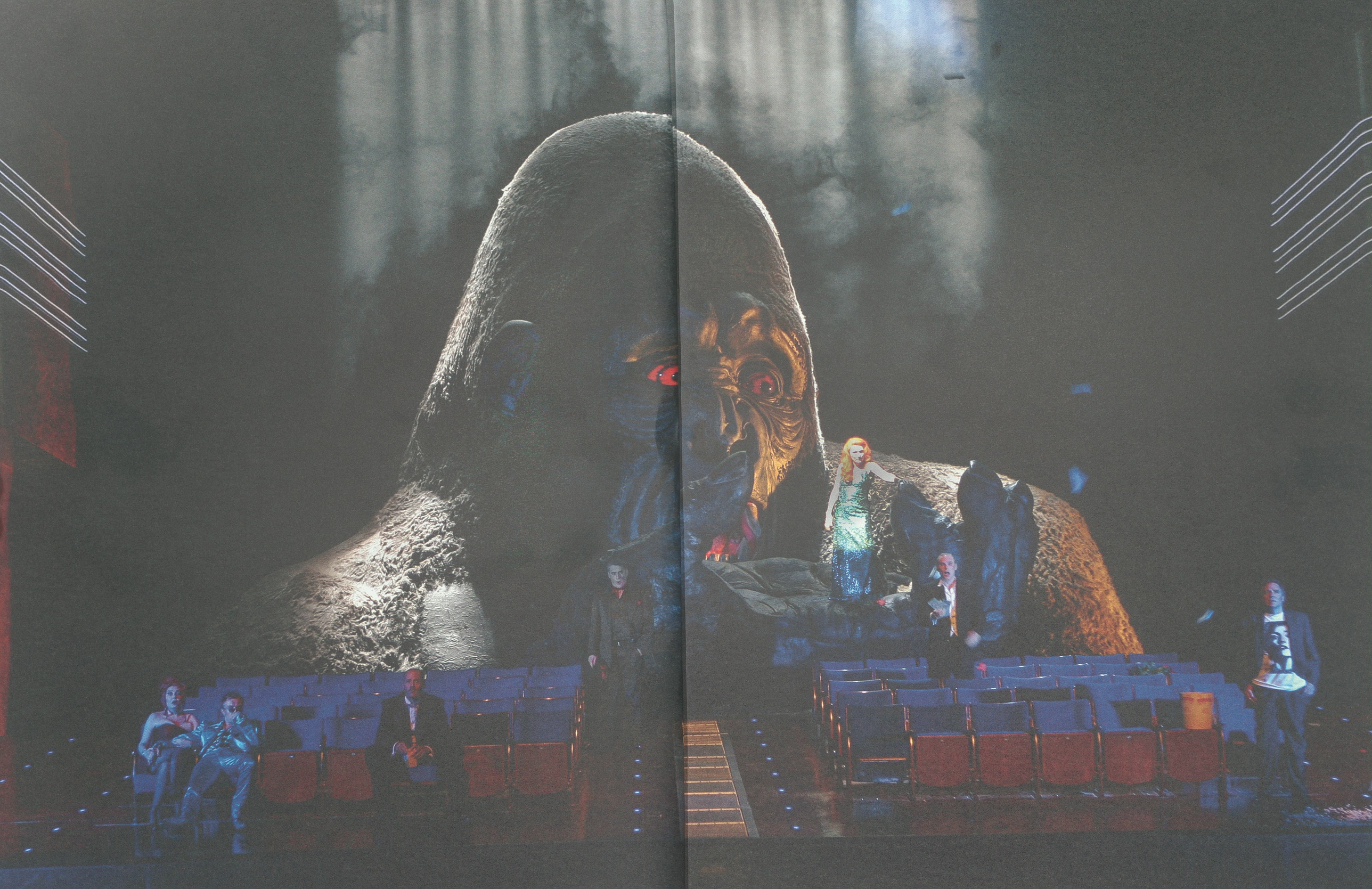
Ce catalogue est publié à l'occasion
de l'exposition présentée au Centre Pompidou-Metz
du 22 juin 2019 au 27 janvier 2020,
et réalisée en résonance avec la célébration
des 350 ans de l'Opéra national de Paris.

OPÉRA MONDE

LA QUÊTE D'UN ART TOTAL

Sous la direction de
Stéphane Ghislain Roussel

Centre
Pompidou-Metz



AUTEURS

MATHIAS AUCLAIR
directeur du département de la Musique et de la bibliothèque-musée de l'Opéra, Bibliothèque nationale de France

MARCELLA BECCARIA
conservateure en chef en charge de collections, Castello di Rivoli, Turin

TRISTAN BERA
critique d'art et commissaire d'expositions indépendant

MATTHEW BIRO
professeur en histoire de l'art moderne et contemporain, université du Michigan

ROSITA BOISSEAU
critique de danse et journaliste au journal *Le Monde*

DOROTHÉE BRILL
docteure en histoire de l'art, écrivaine et commissaire d'expositions

MORENO BUCCI
conservateur, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Florence

DANIELLE COHEN-LEVINAS
philosophe et musicologue, responsable du Collège des études juives et de philosophie contemporaine
Centre Emmanuel Levinas, université Paris III – Sorbonne Nouvelle

ANTONIO CUENCA RUIZ
dramaturge, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles

VALÉRIE DA COSTA
critique d'art et maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université de Strasbourg

MARIANNE DERRIEN
critique d'art, commissaire d'expositions indépendante et enseignante à l'École des arts de la Sorbonne et à l'université Paris VIII

PIERSANDRA DI MATTEO
théoricienne des arts du spectacle, dramaturge et commissaire d'expositions

HANNAH DÜBGEN
dramaturge, écrivaine et librettiste

PIERRE FLINOIS
architecte et critique musical

BARBARA HANNIGAN
soprano et cheffe d'orchestre

ANNE HORVATH
historienne de l'art et chargée de recherches et d'exposition au Centre Pompidou-Metz

SARAH IHLER-MEYER
critique d'art et commissaire d'expositions indépendante

NANDA JANSSEN
commissaire d'expositions et directrice des arts visuels, ambassade des Pays-Bas, Paris

PASCALE JEANNERET
conservatrice, Collection de l'art brut, Lausanne

IRIS LAUFENBERG
dramaturge et metteure en scène, directrice du Schauspielhaus, Graz

STÉPHANE LISSNER
directeur général de l'Opéra national de Paris

GIORGIO MASTINU
conseiller artistique de la Fondazione Luigi Nono et directeur de la galerie Giorgio Mastinu Fine Art à Venise

FRÉDÉRIC MAURIN
maître de conférences à l'Institut d'études théâtrales, université Paris III – Sorbonne Nouvelle

ISABELLE MOINDROT
professeur d'études théâtrales, université Paris VIII, et directrice du LABEX Arts-H2H

KASPAR MÜHLEMANN HARTL
historien de l'art, commissaire d'expositions et directeur de l'association museum in progress

SILVIA NERI
doctorante en histoire de l'art et directrice de la galerie itinérante Neri Contemporary Art

ALAIN PERROUX
conseiller artistique et dramaturge, Festival d'Aix-en-Provence

BARBARA POLLA
médecin, écrivaine, commissaire d'expositions et directrice de la galerie Analix Forever, Genève

RUDI RISATTI
conservateur, Österreichisches Theatermuseum, Vienne

JEAN-PHILIPPE ROSSIGNOL
écrivain et critique littéraire

STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL
musicologue, dramaturge, metteur en scène et commissaire d'expositions indépendant, directeur artistique du bureau de création PROJETEN, Luxembourg

STÉPHANE TRALONGO
chercheur en histoire et esthétique du cinéma, université de Lausanne

JAN VANDENHOUWE
dramaturge, directeur artistique de l'Opera Ballet Vlaanderen, Anvers et Gand

CHRISTINA VOLLMERT
chercheuse, Institut für Kunst & Kunsttheorie et a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities, université de Cologne

ADAM WELCH
conservateur associé, musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa

11 *Prélude*
Stéphane Ghislain Roussel

12 *La manufacture d'un désir partagé*
Stéphane Ghislain Roussel

18 *Composer dans la forme du temps. L'exception lyrique*
Danielle Cohen-Levinas

24 *Sur la théâtralité de la mise en scène d'opéra*
Isabelle Moindrot

30 *L'opéra, un lieu utopique ?*
Hannah Dübgen

35 OUVERTURE

36 *L'Affaire Makropoulos*
Leoš Janáček
Krzysztof Warlikowski
Małgorzata Szczęśniak

41 I. MA PEINTURE EST MA SCÈNE

44 *Le Coq d'or*
Nikolaï Rimsky-Korsakov
Michel Fokine
Natalia Gontcharova

50 *I Puritani*
Vincenzo Bellini
Guido Salvini
Giorgio de Chirico

54 *The Rake's Progress*
Igor Stravinsky / John Cox
David Hockney

60 *The Rake's Progress*
Igor Stravinsky / Ken Russell
Derek Jarman

64 *Le Grand Macabre*
György Ligeti
Giorgio Pressburger
Roland Topor

68 *Gloire à Dieu chalet / Sur les genoux de Bersalieri*
Aloïse Corbaz

72 *Rideau de fer*
museum in progress

78 *Helen & Gordon*
Dominique Gonzalez-Foerster

81 II. DIE ZAUBERFLÖTE

84 *Trollflöjten*
Ingmar Bergman

86 *Die Zauberflöte*
Alfred Roller

90 *Die Zauberflöte*
Ewald Dülberg

92 *Die Zauberflöte*
Herbert Graf
Oskar Kokoschka

98 *Die Zauberflöte*
William Kentridge

105 III. FUREUR DES MYTHES

108 *Tristan und Isolde*
Richard Wagner
Peter Sellars / **Bill Viola**

112 *« Vous qui entrez ici »*
Vergine Keaton

116 *Penthesilea*
Pascal Dusapin
Pierre Audi
Berlinde De Bruyckere

118 *Elektra*
Richard Strauss
Klaus Michael Grüber
Anselm Kiefer

122 *Rusalka*
Antonín Dvořák
Robert Carsen
Michael Levine

126 *Der fliegende Holländer*
Richard Wagner
Shaun Gladwell

129 IV. LE DÉSIR DE L'ŒUVRE D'ART TOTALE

132 *La Victoire sur le soleil*
Mikhaïl Matiouchine
Alexeï Kroutchonykh
Kasimir Malévitch

134 *Die glückliche Hand*
Arnold Schönberg

138 *Les Contes d'Hoffmann*
Jacques Offenbach
Ernst Legal
László Moholy-Nagy

142 *Die Walküre*
Richard Wagner
Alphonse Visconti
Eugène Frey

144 *La Damnation de Faust*
Hector Berlioz
Pierre Chéreau
Ernest Klausz

146 *To Be Sung*
Pascal Dusapin
James Turrell

148 *River of Fundament*
Jonathan Bepler
Matthew Barney

151 V. ICI LE TEMPS DEVIENT ESPACE

154 *Parsifal*
Richard Wagner

160 *Parsifal (1882 – 38,969,364,735)*
Rodney Graham

162 *Teatro Azul*
Guillermo Kuitca

164 *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*
Luigi Nono / **Renzo Piano**

170 *Semper eadem*
Grazia Toderi

172 *Il Tempo del Postino*
Hans Ulrich Obrist
Philippe Parreno

175 VI. EINSTEIN ON THE BEACH

178 *Einstein on the Beach*
Philip Glass
Robert Wilson
Lucinda Childs
Andrew De Groat

185 VII. CHEMIN BIBLIQUE ET SYNESTHÉSIE SPIRITUELLE

188 *O Dio, rispondi*
John Murphy

190 *Moses und Aron*
Arnold Schönberg
Romeo Castellucci

197 VIII. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

200 *Saint François d'Assise*
Olivier Messiaen
Hermann Nitsch

207 IX. JE VEUX CONSTRUIRE UN OPÉRA

210 *Norma*
Vincenzo Bellini
Kara Walker

214 *Intolleranza 1960*
Luigi Nono / Václav Kašlík
Emilio Vedova
Josef Svoboda

218 *Only the Sound Remains*
Kaija Saariaho
Peter Sellars / **Julie Mehretu**

220 *Fitzcarraldo*
Werner Herzog

222 *The Emperor's Canary*
C.T. Jasper
et Joanna Malinowska

224 *Operndorf Afrika*
Christoph Schlingensief

228 *mountain, mountain*
Nicoline Timmer

235 X. CORPS OPÉRATIQUES

240 *Porträt Wolfgang Koch*
Christoph Brech

242 *Médée*
Pier Paolo Pasolini

244 *Lulu*
Alban Berg
Patrice Chéreau
Richard Peduzzi

246 *Christiane Eda-Pierre*
Michel Delluc

248 *Et vogue le navire…*
Federico Fellini

250 *793 – famous contralto*
Nina Childress

254 *Blaubart*
Pina Bausch

256 *Dialogue with Parajanov*
Karen Sargsyan

259 CODA

260 *Les Indes galantes*
Clément Cogitore

262 *La création de nouvelles formes reste un défi*
Conversation entre
Jan Vandenhouwe
et Antonio Cuenca Ruiz,
in memoriam
Gerard Mortier

266 *L'opéra ne doit pas cesser d'évoluer pour parler à notre monde*
Entretien entre
Stéphane Lissner et
Stéphane Ghislain Roussel

274 *Je n'interprète pas la musique, je l'incorpore*
Entretien entre
Barbara Hannigan et
Stéphane Ghislain Roussel

279 ANNEXES

280 Principaux opéras recensés dans *Opéra Monde*

292 Index

296 Bibliographie

303 Liste des œuvres exposées

AVANT-PROPOS

Serge Lasvignes
Président du Centre Pompidou-Metz

Emma Lavigne
Directrice du Centre Pompidou-Metz

L'exposition « Opéra Monde » propose une traversée de l'histoire de l'art des XXe et XXIe siècles au prisme de ses relations avec l'opéra, terrain d'expérimentation et d'émergence de nouvelles sensibilités esthétiques et politiques. Elle explore, en résonance avec le concept de *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale ») hérité de Richard Wagner, la manière, souvent radicale, dont les arts visuels et le genre lyrique se sont influencés. Dans la lignée de l'exposition séminale de Harald Szeemann « Der Hang zum Gesamtkunstwerk[1] », « Opéra Monde » souhaite sonder l'aura et l'utopie portées par le genre lyrique. Dès l'origine, il incarne un idéal humaniste et universaliste, « emprunt[ant] à toutes les nations, à toutes les langues, édifiant par là même un langage musical commun[2] ». Au croisement entre culture populaire et musique savante, rigueur des codes et liberté des messages diffusés, ambition d'une unité et hétérogénéité intrinsèque, le genre s'est construit entre une conscience – parfois nostalgique – du passé et un regard tourné vers le futur.

Exposer aujourd'hui l'opéra revêt plus d'un sens. Forme « endeuillée » – depuis la chronique de sa mort annoncée par Theodor W. Adorno[3], qui considérait que, à l'exception du *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg, l'opéra était le modèle à fuir –, on peut constater qu'il a donné lieu, au contraire, tout au long du XXe siècle, et précisément ces dernières décennies, à de remarquables créations. « L'opéra marche à reculons vers son avenir[4] », analyse Danielle Cohen-Levinas dans son ouvrage *Le Présent de l'opéra*, mais il n'en finit pas de se réinventer et de nourrir la création plastique contemporaine. Le parcours de l'exposition se donne à vivre comme une œuvre ouverte, ainsi que l'entendait le philosophe Luigi Pareyson dans son approche phénoménologique de l'interprétation : elle entend rassembler, tout en conservant la béance sémantique de la fragmentation. L'opéra, à l'image de l'une des œuvres phares du répertoire lyrique, *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass et Robert Wilson, permet cette superposition de temps et d'espaces qui peut être analysée comme « un phénomène de condensation, le raccourci d'une extension infinie d'événements chronologiques [...] qui se confond avec l'instant, l'ici et maintenant[5] ».

La scénographie conçue par Małgorzata Szczęśniak répond à ce défi de dresser un panorama, sous une forme certes fragmentaire, des liens entre l'art lyrique et les arts visuels. Ce méta-opéra élaboré comme un labyrinthe évoque le dédale des voies explorées par les artistes dans leur quête – inatteignable – d'un art total. L'artiste scénographe fait pénétrer les visiteurs dans les coulisses des processus de travail démultipliés qui sous-tendent l'opéra. Elle y fait se télescoper les images et les sons issus de la musique, de la littérature et du cinéma, son magistral King Kong, créé pour *L'Affaire Makropoulos*, mise en scène par Krzysztof Warlikowski en 2007, étant révélateur de cet imaginaire en perpétuelle effervescence.

Prolongeant la réflexion sur les affinités électives entre le spectacle et les arts visuels – portée par de précédents projets, parmi lesquels « Sons & Lumières[6] » et « Danser sa vie[7] » –, l'exposition « Opéra Monde » questionne la théâtralité qui innerve les champs de l'art moderne et contemporain, avec une résonance d'autant plus forte qu'elle s'inscrit dans le cadre du 350e anniversaire de l'Opéra national de Paris, berceau de gestes artistiques novateurs – ceux de Bill Viola, de Romeo Castellucci ou de Clément Cogitore, pour ne citer qu'eux.

Des expériences scéniques des premières avant-gardes, telles que *Die glückliche Hand* (1924) d'Arnold Schönberg, aux partitions emblématiques et durablement inscrites au programme des grandes salles comme *Saint François d'Assise* (1983) d'Olivier Messiaen, transfiguré par Hermann Nitsch, ou aux formes les plus expérimentales comme *To Be Sung* (1994), dont la composition visuelle et lumineuse créée par James Turrell vient rencontrer la musique de Pascal Dusapin, du *Coq d'or* réinterprété par Natalia Gontcharova (1914) à la création d'*Only the Sound Remains* (2016) par Kaija Saariaho et Julie Mehretu, « Opéra Monde » dresse une cartographie renouvelée de l'interdisciplinarité et interroge la capacité d'une exposition, sinon à restituer, du moins à évoquer le pouvoir sensoriel de l'opéra.

De grands classiques sont également intégrés au parcours, montrant comment le répertoire, manié avec audace, a servi à la fois de lieu de transgression, de transformation, tout en garantissant une certaine pérennité du genre. Si David Hockney, en 1975, puise dans *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky un nouveau souffle pour son propre travail de peintre, Derek Jarman, quelques années plus tard, en propose une mise en scène décapante qui est aussi une sévère critique du thatchérisme. La recherche à laquelle se livre Dominique Gonzalez-Foerster depuis *M.2062 (la partie de l'opéra)*[8], où des personnages réels et fictionnels envisagent la possibilité d'un opéra au XXIe siècle, témoigne à son tour du terreau fertile qu'est l'opéra pour la création contemporaine. Après ses apparitions en Fitzcarraldo et en Maria Callas[9], elle vient habiter l'une des loges de l'Opéra-Théâtre de Metz et du palais Garnier sous la forme d'une présence fantomatique.

La quête de l'art total héritée du romantisme et de Wagner semble aujourd'hui se dissiper au profit d'une poétique de la simultanéité qui reflète davantage les enjeux d'un opéra ouvert à l'échelle du monde. Nombre d'artistes relisent le répertoire à l'aune d'une critique politique. Kara Walker transpose ainsi l'intrigue de *Norma* de Vincenzo Bellini de la Gaule occupée par les Romains à un pays africain sous le joug européen à la fin du XIXe siècle, tandis que William Kentridge plante le décor de *La Flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart à l'époque coloniale. L'art total s'esquisse désormais dans un horizon opératique élargi, sous l'impulsion notamment de Christoph Schlingensief, qui réalise son rêve de bâtir un « village-opéra » au Burkina Faso. Ces propositions font écho aux propos de Peter Sellars, qui établit un parallèle entre l'opéra et « l'accueil de l'immigration dans une démocratie : il ne s'agit pas de fondre les arts en un seul, mais de leur donner la liberté d'être ensemble en respectant leur singularité pour favoriser la richesse de leur mise en contact. Alors s'ouvrent de nouvelles possibilités auxquelles nous n'aurions jamais pensé si l'on était resté dans notre coin. À travers ce plaisir de croiser les autres cultures, les autres mentalités, le monde s'ouvre. Il faut toujours ouvrir les frontières, c'est ça, l'opéra[10] ».

Nos chaleureux remerciements s'adressent à Stéphane Lissner, directeur général de l'Opéra national de Paris, et son équipe, tout particulièrement Olivier Aldeano et Albane de Chatellus, ainsi qu'à Henri Loyrette, commissaire général de la manifestation du 350e anniversaire de cette institution, pour les dialogues fructueux que nous avons noués dans le cheminement de ce projet. Notre reconnaissance va également à Małgorzata Szczęśniak, assistée par Anna Gołdanowska, pour la puissance de son geste scénographique, qui vient sublimer le parcours pensé par le dramaturge et metteur en scène Stéphane Ghislain Roussel, commissaire de l'exposition, avec la collaboration d'Anne Horvath. Nous adressons enfin notre gratitude à tous ceux qui, par leur enthousiasme et leur concours, ont fait de cette exposition une expérience collective et totale ●

1 « Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800 » [« Le désir de l'œuvre d'art totale. Utopies européennes depuis 1800 »], commissariat de Harald Szeemann, Zurich, Kunsthaus, 11 février-30 avril 1983.

2 Alain Patrick Olivier, « Le rituel et la modernité », *in* Stéphane Roussel et Patrick Scemama (dir.), *L'Opéra au XXe siècle*, Paris, Textuel, 2007, p. 18.

3 Voir Theodor W. Adorno, « Problème du théâtre lyrique contemporain », *Musique en jeu*, n° 14, mai 1974, p. 63-72, et « Opéra », trad. Vincent Barras et Carlo Russi, *Contrechamps*, n° 4, « Opéra », avril 1985, p. 6-17.

4 Danielle Cohen-Levinas, *Le Présent de l'opéra au XXe siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Villeurbanne, Art édition / art entreprise, 1994, p. 13, rééd., Paris, Éditions Kimé, 2001.

5 *Ibid.*, p. 44.

6 « Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle », commissariat de Sophie Dupleix et Marcella Lista, Paris, Centre Pompidou, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005.

7 « Danser sa vie », commissariat d'Emma Lavigne et Christine Macel, Paris, Centre Pompidou, 23 novembre 2011 – 2 avril 2012.

8 Projet développé à la Fondation Louis Vuitton, à Paris, du 24 au 31 octobre 2014, au cours duquel le bâtiment devenait le théâtre d'une « partie d'échecs féerique aux règles altérées ».

9 *M.2062 (Fitzcarraldo)*, 2014, et *OPERA (QM.15)*, 2016.

10 Peter Sellars, « L'opéra ? C'est comme l'accueil de l'immigration dans une démocratie », propos recueillis par Céline Garcia-Carré, *L'Œil*, n° 716, octobre 2018, p. 72.

PRÉLUDE

Stéphane Ghislain Roussel

●

L'exposition « Opéra Monde » a été composée comme un opéra et pensée comme une mise en scène. Elle ne suit pas une organisation chronologique mais explore des thèmes contrastés, chacun éclairant un versant de cette quête d'un art total vue au prisme de l'art lyrique. Entre une ouverture marquée par l'imposante figure de King Kong et, en guise de finale, la vidéo *Les Indes galantes* réalisée par Clément Cogitore pour la « 3e Scène » – à la fois coda de l'exposition et préambule à la production du spectacle à l'Opéra Bastille –, dix « micro-actes » explorent cette histoire transversale.

Exposer l'art lyrique – la forme d'art vivant par excellence et probablement la plus monumentale – constitue un enjeu de taille. Que montrer et comment le montrer ? Sachant que ce qui sera appréhendé ne représente qu'une part infime d'un ensemble, fait pour être traditionnellement perçu à distance, sous l'effet magique des projecteurs et dans un déroulement lié, plus que nulle part ailleurs, au *hic et nunc* – entre « cour » et « jardin », selon la terminologie née à l'Opéra royal de Versailles. De ces créations, il ne subsiste parfois rien. *A contrario*, certaines sont encore d'une telle actualité dans les programmations qu'elles peuvent difficilement quitter l'espace scénique. En aucun cas cette exposition n'a vœu d'exhaustivité ou pour projet de résumer l'histoire de l'opéra. Le parti pris d'« Opéra Monde » est de créer une fugue polysensorielle, qui illustre, d'une part, comment l'opéra est fertilisé par les arts visuels et, d'autre part, comment il irradie la création plastique. L'œuvre de James Turrell, à la puissance épiphanique, constitue en ce sens un pivot du cheminement, restituant, par un transfert de médium, le pouvoir immersif du spectacle.

Pour penser le déploiement d'« Opéra Monde » dans l'espace du Centre Pompidou-Metz et cette porosité qui relève parfois d'une confusion des genres, il fallait une artiste scénographe issue du domaine lyrique. À mille lieues de certaines traditions théâtrales, Małgorzata Szczęśniak appartient à cette génération qui a intégré les autres arts à sa pratique. Ici, de subtils déplacements se sont produits, et le dialogue entre l'architecte-scénographe et le commissaire-metteur en scène s'est transformé en riches et vivifiants tête-à-tête. L'espace rhizomatique qui sous-tend la dramaturgie du parcours bouleverse les modalités habituelles de monstration des œuvres et de circulation du visiteur, l'opéra ayant ici véritablement innervé le champ muséal. Le voyage ainsi architecturé permet d'établir une rythmique déambulatoire, occasionnant des effets de surprise, des accélérations ou des points d'orgue, fonctionnant comme des moments de contemplation. À l'opposé d'une vision homogène et globalisante, cette architecture met en avant le caractère protéiforme du genre lyrique, des histoires, des rêves et des messages qu'il exprime. Reflétant ce qui est à l'œuvre dans une salle d'opéra, l'installation scénographique provoque l'entrelacement du vécu individuel du visiteur et la sensation collective du groupe. Elle convoque la force parfois cathartique et souvent magnétique du spectacle, où le souffle de chacun se fond dans une respiration commune. Enfin, d'un point de vue symbolique, la forme labyrinthique rappelle le récit d'Orphée, mythe originel de l'opéra, tissant un fil entre les époques ●

L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, mise en scène et chorégraphie de Trisha Brown, décors, costumes et lumières de Roland Aeschlimann, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 1998, avec Simon Keenlyside (Orphée) et Juanita Lascarro (Eurydice). Photo Johan Jacobs

LA MANUFACTURE D'UN DÉSIR PARTAGÉ

•

Stéphane Ghislain Roussel

Melancholia

« Orphée : Ô, yeux si doux, je vous vois enfin,
Mais quelle est donc cette éclipse qui vous rend obscurs ?

Un Esprit : Tu as enfreint la loi, tu es donc indigne de grâce.

Eurydice : Hélas, vision à la fois trop douce et trop amère :
Ainsi tu me perds pour m'avoir trop aimée ?
Et moi, infortunée, je perds
Le Pouvoir de jouir encore
De la lumière et de la vie, et je te perds aussi,
Toi qui m'es plus cher que tout autre bien,
mon tendre Époux[1]. »

L'opéra, qui naît dans les cercles florentins d'une Renaissance marquée par un humanisme touchant et fédérant tous les arts, a pour vœu de retrouver la puissance expressive de la tragédie grecque, parangon de l'art total. Au cœur de ce voyage dans l'Antiquité, la recherche expressive fondée sur le dialogue entre la musique et la poésie sert de médium, poussée par un véritable désir, une nécessité. Le mystère de la voix chantée – à la fois artifice parfait et expression physique quasi hors limite de l'émotion pure – fait de l'opéra un art révolutionnaire. Cette voix semble se faire l'écho d'une époque ancestrale, comme antérieure au mouvement des temps, de même que le chant d'Orphée fait résonner dans *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi en 1607 – *favola in musica* considérée comme l'acte fondateur de l'histoire de l'opéra – la perte à jamais de l'être aimé. Le genre lyrique naît ainsi de l'ambition d'un recouvrement du passé, d'une archéologie sensorielle, mais aussi d'une terrible disparition, d'un vide. Le sujet mythologique qui l'inscrit dans l'histoire est lié à l'abandon. Dans une certaine mesure, c'est comme si l'opéra voguait sur des flots de mélancolie. Pauvre de toi, prince de la musique, d'avoir grâce à ta lyre sorti la nymphe Eurydice des enfers, pour en être départi à jamais. Malheur à toi, Orphée, de l'avoir observée pour veiller à sa présence. Si Pluton avait accepté de te rendre sa main, c'était à une seule condition : ne pas te retourner en remontant des entrailles de la Terre. Pourquoi, toi, demi-dieu aux talents musicaux infinis et à la voix salvatrice, n'as-tu pas fait confiance à l'ouïe, en veillant simplement aux sons des pas de ta promise ? Pourquoi t'être laissé aller à la tentation du regard ?

La perte engendrée dans le mythe fondateur de l'opéra l'est donc par un bouleversement sensoriel, un désir mal canalisé. En somme, observé sous cet angle, le genre lyrique prend pour cadre narratif un récit tragique, où le combat des sens met en action une dialectique traversant les siècles à venir. À grande échelle, ce conflit se retrouve dans la hiérarchisation des arts qu'elle va charrier à travers la question complexe du pouvoir de l'image sur scène couplée au dilemme entre la musique et le texte – « *Prima la musica, dopo le parole* » (« D'abord la musique, puis les paroles »), tel que le fait dire Richard Strauss dans son *Capriccio* (1942). Autant d'interrogations qui nourrissent la formalisation et la pérennité de l'œuvre d'art totale.

Dans la répartition des arts sur la scène lyrique, il est convenu que la musique mène la partie. Rien ne sert de résister à l'espace-temps dicté par celle-ci. La réaction d'un cinéaste comme David Lynch, déclinant l'invitation lancée par Gerard Mortier[2] de mettre en scène *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, apporte un éclairage précis sur cette ordonnance : « Dans la partition, le rythme est décidé par la durée des notes et le tempo des mouvements ; dans le cinéma, le tempo est décidé par le mouvement de la caméra, celui de l'objectif et par le montage. Comme dans la partition, le rythme du film est déterminant pour donner une forme artistique au récit. Il me serait très difficile, en créant des images pour la scène, de ne suivre que le tempo de la partition ; je voudrais imposer mon tempo de l'image au rythme de la musique et je crains que cela ne soit pas possible[3]. »

De manière schématique, la musique instaure la temporalité et les paysages émotionnels, le livret la trame narrative, et le sens dramaturgique est révélé par la mise en scène et la part visuelle. Face à la tentation de tout passéisme, de tout répertoire figé, le compositeur Alban Berg affirme : « Ce que j'exige des théâtres lyriques contemporains ? – Qu'ils exécutent les opéras classiques comme s'ils étaient modernes et vice versa[4] ! » Le cœur de cette passion réside dans la puissance performative de la voix, qui méduse l'assistance – telles les sirènes ensorcelant Ulysse – et lui donne si souvent envie de fermer les yeux. « L'auditeur tend à s'abolir, se perdre, se diluer dans cette voix tout comme d'ailleurs, sur la scène, l'interprète tend à s'abolir comme sujet pour devenir, pour la jouissance du mélomane, pure voix, pur objet-voix. Alors larmes de joie ou larmes-marques de la souffrance d'une perte, d'un deuil énigmatique et inconscient qui s'évoquerait dans ces moments[5] ? »

1 Orfeo : « O dolcissimi lumi, io pur vi veggio, Io pur : ma qual Eclissi, ohimè, v'oscura ? » Uno Spirito : « Rott'hai la legge e se' di grazia indegno. » Euridice : « Ahi, vista troppo dolce e troppo amara ! Così per troppo amor dunque mi perdi ? Et io, misera perdo Il Poter più godere / E di luce e di vita, e perdo insieme Te, d'ogni ben più caro, o mio Consorte » (Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, acte IV, nouvelle traduction française du livret d'Alessandro Striggio par Claudio Mancini *in* Monteverdi, *L'Orfeo*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 207, mars 2002, p. 75).

2 Illustre directeur artistique d'institutions et de festivals, auquel Jan Vandenhouwe et Antonio Cuenca Ruiz rendent hommage dans le présent catalogue, p. 262-265.

3 David Lynch, cité *in* Gerard Mortier, *Dramaturgie d'une passion*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009, p. 73.

4 Alban Berg, « Théâtre d'opéra : réponse à une enquête », *Musique et Révolution*, 1928, repris in *Écrits*, introduction, présentation et notes par Dominique Jameux, trad. Henri Pousseur, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1985, p. 111.

5 Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1re éd., 1986, p. 16.

Opéra-image

Tiraillé entre ces polarités – regarder en arrière ou aller de l'avant, écouter le passé ou ouvrir les yeux sur le futur –, l'opéra a pourtant réussi à suivre sa voie. Si la célèbre déclaration de Pierre Boulez en 1967 – « Il faut faire sauter les maisons d'opéra[6] ! » – semblait tomber comme un couperet[7], force est de constater que le genre a survécu. Comme le déclare Danielle Cohen-Levinas : « Si l'on donnait la parole à l'opéra, je suis certaine qu'il répondrait : je suis le passé, le présent et le devenir de la musique et de la culture occidentales[8]. »

Observée par la coulisse des arts visuels, l'arrivée de peintres et de plasticiens dans le domaine lyrique a participé activement à la capacité du genre lyrique à transcender ce destin – en partie – funeste et cette nostalgie qui y est associée. Historiquement, l'intérêt et l'invitation d'artistes, souvent étrangers au domaine de la scène, à concevoir la partie visuelle d'un spectacle, ont conféré un tout nouveau statut au décor en effaçant, de manière croissante, l'écart entre le contenant et le contenu, ouvrant le passage du décoratif au dramaturgique et le développement d'une « plastique scénique », pour reprendre le terme de Denis Bablet[9]. Au début du xxe siècle, une artiste telle que Natalia Gontcharova saisit l'importance de faire bien plus que transposer la peinture de chevalet sur scène, en décuplant simplement ses proportions. Il ne s'agit plus d'illustrer, mais d'interpréter. La scénographie est née et la nature syncrétique de l'opéra s'en trouve révélée.

Plus encore, une œuvre développée indépendamment de la scène va apporter une valeur ajoutée au signifiant global, par l'univers autoréférencé qu'il porte. L'image – qui a sa narration, son cheminement et donc sa force métaphorique ou narrative propres – se met au service de la dramaturgie ou au contraire s'y oppose, provoquant des chocs, parfois iconoclastes, qui innervent le spectacle et donnent à voir – et à entendre – autrement l'œuvre. Cela est particulièrement notable pour le grand répertoire. De Karl Friedrich Schinkel à William Kentridge, un opéra comme *La Flûte enchantée* a servi de terrain à de nombreuses expérimentations, qui montrent la richesse polysémique de la partition. Cette dynamique influence tout le processus de création, depuis la relation matricielle entre le metteur en scène et le scénographe, qui s'élargit à d'autres acteurs : « Il est remarquable de voir combien l'intégration de ces artistes oblige tous les participants à prendre du recul et à réfléchir au sens à donner à chacun des éléments scéniques[10]. » Grâce à eux, les cadres rigides du genre se déplacent, s'atténuent et parfois s'effacent. Bien sûr, certaines de ces rencontres n'aboutissent pas au résultat escompté. Si les tréteaux ne sont pas des cimaises, l'épreuve du plateau est en tout cas fondatrice pour bien des créateurs. En inversant la perspective, il est intéressant de noter que l'expérience de la scène va non seulement modeler l'identité du spectacle, mais aussi impacter le style même de certains artistes, comme par un effet de révélateur. On sait que, au-delà de sa beauté, le *Rake's Progress* d'Igor Stravinsky a eu une influence notoire sur l'évolution même de la peinture de David Hockney. *To Be Sung* de Pascal Dusapin et James Turrell marque le paroxysme de cette histoire. Le dispositif imaginé par le créateur américain a été développé parallèlement à la composition musicale, sans dialogue avec celle-ci (Dusapin lui ayant volontairement laissé carte blanche). Arrivée en phase finale de création, sans que l'artiste ait eu la possibilité d'assister aux répétitions – ce qui va précisément à l'encontre de la chaîne de production d'un opéra –, son installation lumineuse constitue la première pièce de Turrell employant le polychromatisme et, surtout, la présence d'un corps étranger (en la personne des chanteuses), une quasi-constante depuis. La scénographie est aujourd'hui un art à part entière ; bien qu'elle soit toujours une réponse aux nécessités d'un spectacle, elle en constitue l'un des moteurs. Le travail de Małgorzata Szczęśniak est emblématique de cette mouvance. En ce sens, on est tenté de reprendre le propos de Giovanni Lista dans la préface à son ouvrage somme *La Scène moderne* : « Le véritable dépassement de cette profonde remise en question des formes traditionnelles du théâtre se fait grâce au théâtre-image[11] », et de l'élargir au domaine lyrique, avec le terme « opéra-image ». Le pouvoir du visuel va parfois jusqu'à inverser la hiérarchie des arts sur scène. N'a-t-on pas pris l'habitude de parler du « *Tristan* de Bill Viola », plutôt que de celui de Wagner ou de Peter Sellars ? Rachetant en quelque sorte la faute d'Orphée, la scène lyrique passe par un véritable rééquilibrage des sens. Au-delà de cette plastique scénique, l'espace global de représentation, et donc d'écoute, devient également un enjeu de taille. Des chefs-d'œuvre l'attestent, comme *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann, manifeste politique et laboratoire des rapports espace-temps, ou encore *Prometeo* (1984) de Luigi Nono[12], « tragédie de l'écoute » qui vise à l'effacement de toute propension visuelle. La création de la « 3e Scène », expansion numérique de l'Opéra de Paris, ou l'ouverture prochaine d'une salle modulable à l'Opéra Bastille[13] confirment que de nouveaux horizons se profilent. Des horizons que l'art contemporain s'emploie à provoquer, sonder, digérer et étendre, à l'image d'*Il Tempo del Postino*, le premier « opéra d'art visuel au monde », initié par Hans Ulrich Obrist et Philippe Parreno en 2007 à Manchester (p. 172). Peu à peu le genre lyrique se fait « opéra d'artiste » et l'œuvre plastique devient opératique.

6 « On ne peut que très difficilement créer des opéras modernes dans un théâtre où l'on ne joue avant tout que le répertoire. La solution la plus onéreuse consisterait à faire sauter les opéras. Mais ne pensez-vous pas que ce serait la solution la plus élégante ? » (« Sprengt die Opernhäuser in die Luft ! », entretien de Pierre Boulez à *Der Spiegel*, n° 40, 25 septembre 1967, p. 166-174, ici p. 172, trad. fr. Jacques Roux et Hugues Dufourt, programme de concert du 14 mars 1968 au Studio de musique contemporaine de Genève).

7 Inversement, à la même époque, Mauricio Kagel créait son « anti-opéra » *Staatstheater*, pièce de théâtre musicale désacralisant l'institution lyrique, et subissait l'hydre des conservateurs qui mirent le feu à l'Opéra de Hambourg, lors de la première, en 1971.

8 Danielle Cohen-Levinas, « Composer dans la forme du temps. L'exception lyrique », dans le présent catalogue, p. 21.

9 Voir Denis Bablet, « La plastique scénique », *in* Liliane Brion-Guerry (dir.), *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 789-815.

10 Mortier, *op. cit.* à la note 3, p. 84.

11 Giovanni Lista, « Prologue », *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xxe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Éditions Carré, 1997, n. p. [p. 7-8].

12 Dont certains fragments de partition sont exposés pour la première fois, grâce à l'engagement sans limites et la complicité de Mme Nuria Schoenberg-Nono.

13 La salle modulable faisait déjà partie du projet initial de l'architecte Carlos Ott, qui remporta en 1983 le concours international lancé pour l'Opéra Bastille.

Die Soldaten, de Bernd Alois Zimmermann, mise en scène de David Pountney, décors de Robert Innes Hopkins, Jahrhunderthalle, Bochum, Ruhrtriennale, 2006. Photos Michael Kneffel

C.T. Jasper et Joanna Malinowska. *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, Casale (Haïti), 7 février 2015. Performance avec les solistes de l'opéra de Poznań, les musiciens du Holy Trinity Philharmonic Orchestra de Port-au-Prince, les danseurs et les spectateurs de Casale. Photo Damas Porcena. Courtesy des artistes et Zachęta – National Gallery of Art

L'aura du Gesamtkunstwerk

L'opéra, aux prises avec les autres arts, s'est inévitablement développé dans l'ombre ou sous influence de l'aura wagnérienne et du fameux *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art totale ou « œuvre d'art de l'avenir ». « Ici, le temps devient espace[14] », « entendre la lumière[15] » ou encore « inventer le théâtre invisible[16] » : le champ lexical de la perturbation sensorielle traverse l'*opus magnum* du maître de Bayreuth. La puissance artistique des compositions se double d'une théorie qui a inspiré des générations entières de créateurs et créatrices en tout genre[17]. Le xxe siècle n'a cessé d'évaluer l'héritage de la triade wagnérienne « Tanzkunst, Tichtkunst und Tonkunst[18] » (art de la danse, art de la poésie et art des sons), socle de l'œuvre d'art totale qui reléguait l'image au second plan, tout en essayant de s'en détacher pour ne garder, dans certains cas, que le substrat philosophique et esthétique, quitte à mener aux pires des appropriations. « Le *Gesamtkunstwerk* est une posture esthétique qui attribue à l'œuvre la faculté d'agir à une large échelle par un agrégat capable de répondre à la complexité de l'être autant qu'à la diversité du monde. C'est, par là, l'un des objets de débat théorique les plus représentatifs de la modernité[19]. » Si les avant-gardes ont poussé dans ses derniers retranchements formels et esthétiques un objet scénique oscillant entre la convergence des médiums ou, au contraire, sa fragmentation et son opposition – au sens brechtien –, on peut s'interroger sur le sens d'un terme galvaudé. La variété des œuvres ici réunies sous le prisme de l'opéra témoigne du caractère protéiforme de l'art total d'aujourd'hui. Il n'y en a pas un, mais autant que de formes, de rêves et d'utopies. La focale s'élargissant au xxie siècle, la volonté d'artistes contemporains d'interroger le sens, la portée et l'avenir de l'opéra montre que la dénomination d'art total tend non seulement à dépasser les frontières perceptives et ses modalités formelles, mais surtout les barrières géographiques et culturelles, en insufflant au présent une conscience géopolitique et un espoir empreint d'humanisme. Quand C.T. Jasper et Joanna Malinowska montent l'opéra *Halka* – emblème du patrimoine historique musical polonais – à Casale, en Haïti, en invitant des habitants à participer activement à la représentation, ils bouleversent bien des *a priori*. L'art d'élite quitte son écrin doré pour un village insulaire (il ne s'agit pas de construire une salle à l'italienne au milieu de l'Amazonie s'adressant aux colons fortunés et déshumanisant les indigènes, comme Fitzcarraldo, certes poussé par une passion sincère, dans le film éponyme de Werner Herzog). Motivé par « l'effacement des limites[20] », comme le disent les deux artistes polonais, ce geste interroge, par une sorte d'*iconoclash* socioculturel, le pouvoir, le magnétisme mais aussi la part postcolonialiste d'une forme avant tout profondément occidentale. Christoph Schlingensief fait de même, dans une temporalité encore plus dilatée et ancrée dans un périmètre plus vaste, créant une véritable « hétérotopie ». En 2009, peu avant sa mort, il monte au Burkina Faso le projet d'un « village-opéra », qui

14 « [...] zum Raum wird hier die Zeit » (Gurnemanz dans *Parsifal* de Richard Wagner, acte I, scène 1, traduction française du livret de Wagner par Georges Pucher *in* Wagner, *Parsifal*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 213, mars 2003, p. 39.)

15 « Wie, hör' ich das Licht » (Tristan dans *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, acte III, scène 2, traduction française du livret de Wagner par Jean-Pierre Krop *in* Wagner, *Tristan et Isolde*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 34-35, juillet-août 1981, p. 138).

16 Richard Wagner cité *in* Cosima Wagner, *Journal*, t. III, « 1878-1880 », texte établi par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, trad. all. Michel-François Demet, Paris, Gallimard, 1977-1979, entrée du 23 septembre 1878, p. 194.

17 L'exposition « Richard Wagner. Visions d'artistes, d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer » (commissariat de Paul Lang, Genève, musée Rath, 23 septembre 2005 – 29 janvier 2006, Mamco, 23 septembre 2005 – 15 janvier 2006, Paris, musée de la Musique, 25 octobre 2007 – 20 janvier 2008) mettait en lumière l'impact de Richard Wagner sur l'histoire des arts visuels et plus précisément sur la peinture.

18 Richard Wagner, « L'Œuvre d'art de l'avenir » (*Das Kunstwerk der Zukunft*), *Œuvres en prose*, t. III, « L'Art et la Révolution, L'Œuvre d'art de l'avenir, Art et Climat. 1849-1850 », trad. Jacques-Gabriel Prod'homme et Fritz Holl, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1928, p. 97.

19 Marcella Lista, « L'œuvre d'art totale, une rêverie de la modernité », *in* Stéphane Roussel et Patrick Scemama (dir.), *L'Opéra au xxe siècle*, Paris, Textuel, 2007, p. 148.

20 Magdalena Moskalewicz (dir.), *C.T. Jasper, Joanna Malinowska, Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, cat. exp., Pavillon polonais, 56e Biennale de Venise, 9 mai-22 novembre 2015, New York et Varsovie, Inventory Press et Zachęta, 2015, p. 135 (notre trad.).

rassemble aujourd'hui un centre de santé, une école et une salle de théâtre. Réalisation folle et engagée, cette sculpture sociale contemporaine manifeste la dissolution des frontières entre l'art et l'existence, la fiction et la réalité, faisant de l'art total une œuvre au cœur même de la vie. « Le plus beau chant d'opéra, c'est le cri d'un nouveau-né[21] », avait pour habitude de répéter cet enfant terrible de la scène allemande. À l'image de l'engagement de ces artistes, l'opéra doit impérativement interroger ses propres frontières géographiques et sociales, participer d'un véritable métissage culturel et questionner sans œillères le modèle financier qu'il incarne. À quel public s'adresse-t-il, à quels publics devrait-il s'ouvrir ? Si le salut est certes assuré, les modalités de la pérennité du genre lyrique sont loin d'être stabilisées. L'implication des artistes dans la création a ouvert de nouvelles perspectives mais comment ces révolutions esthétiques impactent-elles les fondements du système institutionnel ? Rapporté à une plus grande échelle – en miroir de la situation européenne, faite de tensions et d'un désir d'équilibre pacifique, qui doit passer par une nouvelle réflexion sur la démocratie –, l'opéra, par sa nature titanesque, ne nécessite-t-il pas lui aussi de revoir sa chaîne de fonctionnement ? En dépit de l'audace de certaines compositions et de certains directeurs, l'institution persiste à prendre pour modèle un canevas assez strict que le système de production lui-même tend – volontairement ou par la force des choses et des traditions – à maintenir. Les rapports de pouvoir et de hiérarchie qui contaminent l'ensemble des étapes de réalisation sont d'ailleurs fort représentatifs de cette dynamique générale. Outre le délicat équilibre entre répertoire et nouvelles partitions – éternel débat au sein de toute direction de maison d'opéra – ou encore la place laissée aux formes expérimentales ou au théâtre musical, quelle part accorde par exemple le monde de l'opéra à l'improvisation ou au hasard ? Autant de lieux communs, débattus depuis des décennies et d'une grande complexité, mais aux enjeux toujours aussi brûlants. Atteindre les rives de ce *Youkali* est possible. Comme le relève Hannah Dübgen : « C'est quelque chose qu'un individu seul ne pourrait jamais créer – car un opéra est toujours une œuvre commune. Or, quand un objectif commun suscite une volonté commune, il se trouve généralement une solution aux situations de conflit[22]. » Par un retournement cathartique de l'histoire, l'opéra comme œuvre d'art totale parviendrait alors à déjouer le tragique d'autrefois, pour se faire « instrument à produire de la liberté[23] ».

Un lieu de partage

Si tout cela se révèle concevable à long terme, c'est parce que l'opéra est également un haut lieu de partage. Il en faut pour réaliser une création où tant de corps de métier sont convoqués[24]. Aucun spectacle ne rassemble autant de forces humaines, de personnes de cultures, de sensibilités et d'horizons différents. C'est chaque fois une microsociété qui se recrée et se meut, unie par une même croyance. La monumentalité du geste est à l'image de la singularité et de la fascinante machinerie qui se met en branle. Petites et grandes mains s'unissent dans cette manufacture d'un désir partagé. Bernard Foccroulle[25], qui a œuvré des années au Festival d'Aix-en-Provence à élargir les frontières, de déclarer à ce sujet :
« On pourrait penser que l'opéra est moins apte que le théâtre ou le cinéma à nous parler du monde d'aujourd'hui [...]. Mais, à bien y regarder, la plupart des transformations en cours de notre société sont présentes dans les œuvres et les mises en scène : les liens parentaux, la place de la femme, les formes de l'amour, les restrictions à la liberté de circulation, l'esclavage contemporain, la prison et la torture, les nouvelles formes de communication, les réalités virtuelles[26], les défis technologiques, les contradictions et les contractions de notre siècle [...]. Et, plus fondamentalement, l'opéra ne cesse de nous parler de l'altérité, de la reconnaissance de l'autre, thème le plus universel qui soit, et aussi le plus intemporel[27]. »
En 1983, Harald Szeemann écrivait dans la préface de son exposition phare « Der Hang zum Gesamtkunstwerk[28] » que l'œuvre d'art totale n'existe pas, qu'elle doit demeurer une utopie, sous peine d'exhumer le spectre d'un anéantissement de l'individu, guidé par les forces terribles du totalitarisme et du fascisme, dont la mémoire tente encore de panser les traumatismes. Presque quarante ans plus tard, comment fermer les yeux sur l'état du monde ? Le spectre est là, au-dessus de nos têtes, et cette quête du « total » pourrait être le signe alarmant d'un pouvoir éparpillé et croissant, vampirisant, et annihilant la parole de chacun. Mais peut-être est-il aussi le signe d'une lueur d'optimisme, d'un surplus d'émotions, en nous faisant simplement croire, pleurer et jubiler, à l'écoute – les yeux maintenant grands ouverts – d'une représentation, nous rappelant que ce monde nous appartient et que nous lui appartenons. Ce que Barbara Hannigan désigne comme « un rituel [...] dont on ressort changé[29] » et que Romeo Castellucci nomme « le cinquième mur[30] », celui qui déplace tout, au plus profond, lorsqu'il cède. Là réside le pouvoir absolu de l'opéra : dans sa capacité à toucher, il répond au désir par le désir et nous fait prendre conscience que pour saisir ce monde et l'améliorer, il faut le ressentir ●

21 « Was für eine Oper, wenn ein neugeborenes Kind in der Entbindungsstation seinen ersten Schrei von sich gibt! » Christophe Schlingensief, cité par Johannes Dieterich, « Ein Besuch in Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso. Das Scheitern gehört zur Kunst », *Berliner Zeitung*, 20 octobre 2015, www.berliner-zeitung.de/kultur/ein-besuch-in-schlingensiefs-operndorf-in-burkina-faso-das-scheitern-gehoert-zur-kunst-22989866 (consulté le 10 avril 2019).

22 Voir le présent catalogue p. 31.

23 Pascal Dusapin et James Turrell, *To Be Sung*, Arles et Caen, Actes Sud et Théâtre de Caen, 1997, p. 20.

24 Ainsi que le rappelle Stéphane Lissner, « Pour un spectacle comme *Les Huguenots*, pas moins de trois cents personnes sont mobilisées avec le chœur, l'orchestre et les solistes invités » (voir p. 269 du présent catalogue).

25 Organiste, compositeur, directeur de la Monnaie de Bruxelles de 1992 à 2007 et directeur du Festival d'Aix-en-Provence de 2007 à 2018.

26 Une autre forme d'art total [NDR].

27 Bernard Foccroulle, *Faire vivre l'opéra. Un art qui donne sens au monde*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 68.

28 Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* [« Le désir de l'œuvre d'art totale »], cat. exp, Zurich, Kunsthaus, Aarau et Francfort-sur-le-Main, Sauerländer, 1983.

29 Voir l'entretien publié dans le présent catalogue, p. 277.

30 Voir l'essai d'Isabelle Moindrot dans le présent catalogue, p. 28.

COMPOSER DANS LA FORME DU TEMPS

L'EXCEPTION LYRIQUE

•

Danielle Cohen-Levinas

« Il nous incombe encore
de faire le négatif ;
le positif nous est déjà donné[1] »
Franz Kafka

Est-il possible de rouvrir aujourd'hui la question de l'opéra ? Notre époque semble à cet égard osciller entre une volonté de maintenir inconditionnellement la tradition du théâtre lyrique telle qu'elle s'est imposée en Europe tout au long de son histoire et le désir d'en renouveler les codes, les conventions, les formes et les langages. Si bien que, au fil du temps, le destin de l'opéra a fini par se confondre avec les enjeux musicaux auxquels chaque modernité s'est confrontée, comme si écrire une œuvre lyrique revenait à composer dans la forme du temps. Les Grecs ne s'y étaient pas trompés : la *mousiké* ne s'épuise pas dans la parole. Il lui faut l'extravagance et la démesure. Il lui faut le tragique, le drame, le destin. Il lui faut du sang et des larmes, de la générosité et de la trahison. Il lui faut des héroïnes et des héros, des victimes et des puissants, des forces transcendantes et des conflits sociaux. Il lui faut la matérialité du vivant comme l'immatérialité de la mort. Autrement dit, il lui faut l'humanité de l'homme dans sa nudité crue et à même de représenter les passions les plus sublimes comme les plus funestes de notre civilisation. Le temps de l'opéra est donc celui de l'homme, prioritairement. Les Monteverdi, Lully, Purcell, Mozart, Verdi, Wagner, Puccini, Debussy, Schönberg, Bartók, Berg et autres compositeurs emblématiques de l'histoire de l'opéra ont puisé, chacun à sa manière, à la source inextinguible d'un art immémorial. Force est de constater que le charme qu'exerce l'opéra n'est pas tari, alors même que la production matérielle d'un opéra est déterminée par des contingences économiques et institutionnelles redoutables, qui lestent l'inspiration lyrique. Paradoxe d'un genre dont on ne se lasse pas d'interroger les modalités d'existence, voire de survivance. Si l'on donnait la parole à l'opéra, je suis certaine qu'il répondrait : je suis le passé, le présent et le devenir de la musique et de la culture occidentales. Comme si l'essence même de l'opéra était contenue dans son devenir, portant la trace indélébile d'un passé qui ne passe pas, qui se joue des métamorphoses esthétiques avec une plasticité à faire pâlir les pronostics quant à sa mort ou à sa résurrection annoncées.

Les âges de l'opéra

Qu'est-ce donc que l'opéra ? Un malin génie règne sur ce mot magique, chambre d'écho des identités nationales, des pouvoirs politiques et des conflits artistiques les plus exacerbés. Il faut tendre l'oreille sur ce qu'en disent les compositeurs pour se convaincre que l'opéra n'est jamais la seule question de l'opéra. Rappelons-nous par exemple la sentence de Friedrich Nietzsche à la fin du *Cas Wagner* : « Aucun dieu ne préservera la musique de la *règle* qui veut que la corruption l'emporte, que la corruption soit fatale[2]. » La religion de l'art ne se contente pas de s'adresser à l'humanité de l'homme. Il lui aura fallu jadis des dieux, des demi-dieux, du surnaturel, ainsi qu'une foi inébranlable et inquiétante en la nation allemande. Mais trop de complexités harmoniques, d'équivocités mélodiques, d'abîmes polyphoniques, de figuralismes insaisissables firent vaciller, non seulement l'histoire de l'opéra, mais son futur immédiat. La démesure fut à son comble, et le drame élaboré par Wagner laissa exsangues les compositeurs, qui en appelèrent à une autre philosophie lyrique. Survivre à Wagner signifia historiquement une césure au cœur de la tradition, une véritable *epokhè*, voire, selon le mot de Theodor W. Adorno, une rupture. Il s'agissait de retourner le mythe wagnérien contre lui-même, de rendre tangible la crise du déclin d'un art dont on pensait qu'il était devenu inextinguible. Écrire un opéra après Wagner se révélait un défi pour la modernité. L'opéra représentait une totalité spatiale et temporelle. Reconnaître, dans cette totalité, les signes de la dislocation imposait un travail critique que plusieurs compositeurs affrontèrent en libérant une imagination et une fantaisie sans équivalent dans l'histoire du genre. *Tristan und Isolde* fut, à ce titre, exemplaire de ce double mouvement. Il ne répondait pas exactement aux critères de l'opéra tels qu'on les comprenait à l'époque. Il fut plutôt pensé comme un drame, un poème lyrique, un chant d'amour et de mort élaboré dans une texture musicale qui n'était plus exactement l'affirmation des lois de la tonalité mais la suspension infiniment étirée des fonctions du langage tonal, entre chromatisme et enharmonie, suscitant un surplus d'expressivité que n'aurait pas démentie la poétique aristotélicienne de la théorie des affects.
Dans l'héritage de Wagner, l'héroïque scénario hégélien ne peut être écarté. La présentation sensible d'un contenu insensible est bien tout l'enjeu du drame. Dans notre civilisation occidentale, le temps de l'opéra occupe une place emblématique, qui n'est pas celle d'un segment en voie d'épuisement ou d'une simple survivance, dont on trouverait les prémices dans le déploiement lointain de l'art grec, à savoir, le moment où l'art était lui-même religion. En fait, c'est la civilisation tout entière qui se voit continûment absorbée et réappropriée dans l'opéra.

Comment exposer le matériau musical sans le saturer ? Comment déconstruire la langue des affects dont les enjeux compositionnels furent soumis à la tyrannie de la démesure formelle et narrative ? Le théâtre lyrique se veut désormais l'expression du sensible immédiat. Il se fixe pour objectif d'exprimer le monde historique dans lequel nous vivons, sans falsifier le réel, sans élaborer des images biaisées. Le monde n'est jamais aussi vrai qu'à l'opéra. Leçon apprise au contact de plusieurs siècles d'histoire que Wagner aura

1 « Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt, das Positive ist uns schon gegeben » (Franz Kafka, *Journaux*, 18 novembre 1917, in *Œuvres complètes III*, éd. présentée et annotée par Claude David, trad. Marthe Robert, Claude David et Jean-Pierre Danès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 449).

2 Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, in *Œuvres philosophiques complètes VIII*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), trad. all. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 52.

menée à son paroxysme. De sorte que la modernité en question est le lieu de toutes les désorientations, tant historiques qu'esthétiques et idéologiques. La rupture est d'autant plus radicale qu'elle plaide en faveur d'une continuité. Alban Berg jette un défi à l'idée même de rupture. *Wozzeck* est un paradigme de palimpseste, une sorte de Janus musical qui regarde simultanément en direction du passé et de l'avenir, faisant du présent la pointe acérée de l'innovation dramaturgique. Il suffit de gratter la couche supérieure des partitions d'opéras de Berg – *Wozzeck* (1925) et *Lulu* (1937), donc – pour y découvrir la trace d'une spectralité historique. L'opéra comme lieu de revenance, se déclinant au futur antérieur ! Que Berg se passionne pour l'histoire d'un pauvre soldat, d'un homme de rien, inspirée à Georg Büchner par un fait divers réel, atteste que nous sommes aux antipodes des usages et des conventions. Les héros ont déserté les palais et les ciels habités par les dieux ou les créatures inhumaines. Une rupture épistémique est à l'œuvre. Rappelons les propos d'Arnold Schönberg, empreints d'inquiétude, de scepticisme et d'admiration :

« Je fus surpris lorsque Berg, cet adolescent au cœur tendre, s'engagea dans une aventure qui paraissait condamnée au désastre : la mise en chantier de *Wozzeck*, drame d'une action si tragique qu'il semblait exclu qu'on pût le mettre en musique. Objection plus grave : l'action comportait des scènes de la vie de tous les jours, en contradiction avec les canons de l'opéra qui reposaient encore sur l'emploi de costumes de théâtre et de personnages conventionnels[3]. »

Une archéologie de la trace nous invite à remonter jusqu'aux origines de l'opéra, le moment névralgique où la pensée occidentale conçoit la musique comme discours. Les idées lyriques ne sont pas opposées aux idées de l'intelligible. Exposer les passions de l'âme et de la psyché humaines exige une certaine rigueur, voire un certain cartésianisme, une construction dramaturgique du son. Entre *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi et *Wozzeck*, il existe un pacte tacite, une entente transhistorique transmise d'âge en âge, de la Renaissance à l'âge classique, de l'âge classique au romantisme, du romantisme à la modernité, de la modernité aux avant-gardes, des avant-gardes au contemporain, pour ne rien dire des catégories héritées de la pensée antique qui irriguent et inspirent l'idée même d'œuvre lyrique, comme substitut ou prolongement de la tragédie. C'est comme si nous pouvions reconstituer, dans chaque partition d'opéra, une logique narrative interne aux âges de l'opéra. L'opéra ne parle pas uniquement la langue de la musique. Il parle avant tout et prioritairement la langue du temps ; la langue de toutes les temporalités qui l'auront précédé. D'où son lien insécable avec la grande forme. Mais ce n'est pas tout. Revenons à Berg, à la *Conférence sur Wozzeck*. Dans ce texte, il explique en quoi le passage au XXe siècle aura démantelé ce qu'il appelle « le moyen le plus puissant » pour tenir le temps du drame :

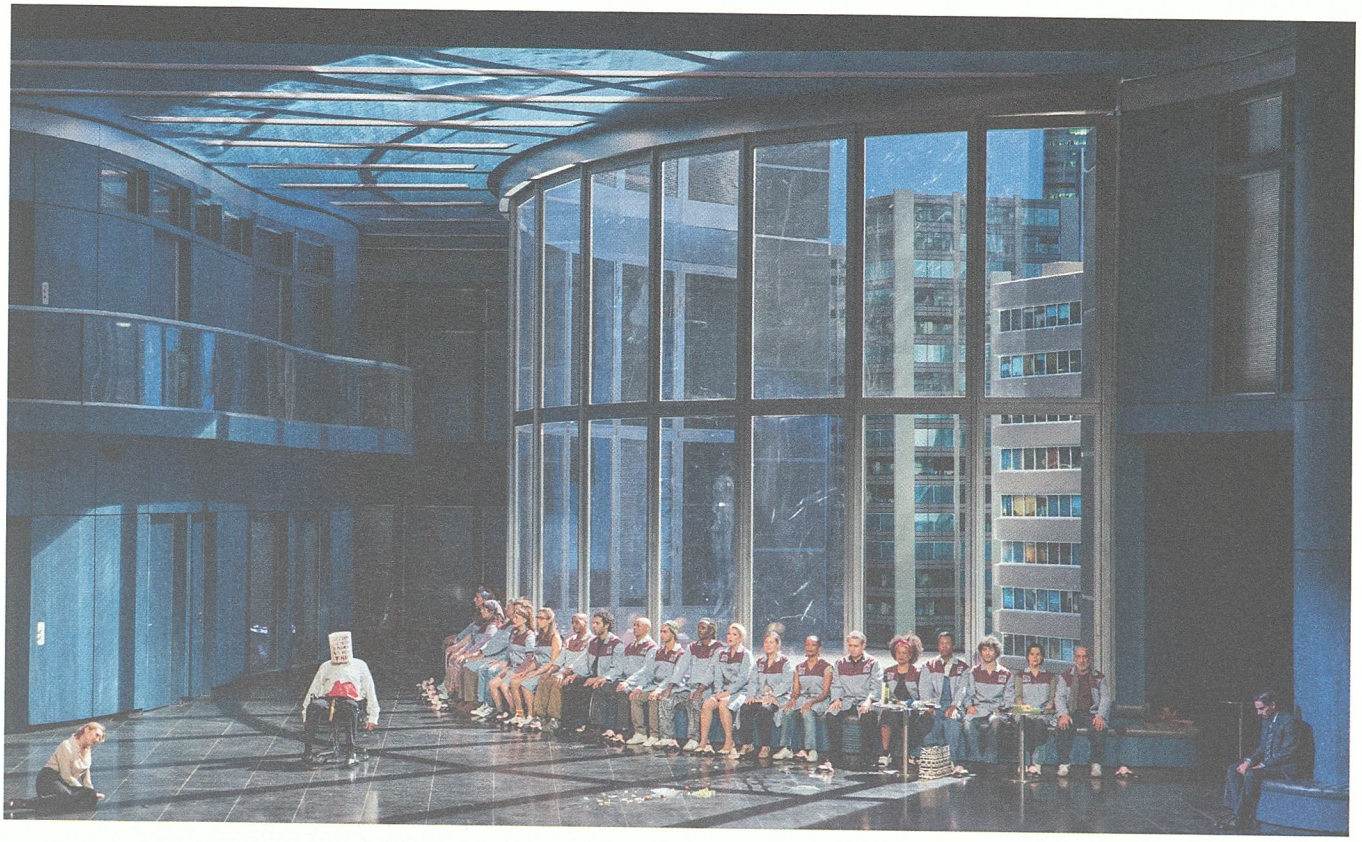
« Quand je décidai, il y a quinze ans, de composer *Wozzeck*, la situation de la musique était très particulière. Nous, de l'École de Vienne, ayant à notre tête Arnold Schönberg, venions juste de franchir le seuil de ce mouvement musical qu'on a appelé (à tort d'ailleurs) "atonal". La composition dans ce style se limitait, dans un premier temps, à l'élaboration de petites formes, telles que des *Lieder*, des pièces pour piano ou pour orchestre, ou, dans le cas d'œuvres plus importantes (comme les vingt et un mélodrames du *Pierrot lunaire* de Schönberg ou ses deux ouvrages en un acte pour la scène), à l'élaboration de formes qui tirent leur configuration d'un support textuel ou de l'action dramatique. Il manquait encore à ce style dit "atonal" des œuvres de plus grande envergure, conçues classiquement en quatre mouvements, de dimensions jusqu'alors habituelles. La raison de cette absence ? Ce style avait renoncé à la tonalité, et, de ce fait, au moyen le plus sûr, le plus puissant, pour traiter les très grandes comme les petites formes[4]. »

Autrement dit, la figure du « manque », de « l'absence » est constitutive de l'histoire de l'opéra, tout comme le sont les figures d'interruption, de césure et de rupture. Pour l'essentiel, depuis le *logos* grec ou la *ratio* latine, nous entendons par manque la faculté de combiner des concepts, des idées, des matériaux, sans chercher à reconstituer la vérité du langage. Le langage contient toujours un vide que l'expérience artistique, notamment musicale, cherche à combler. Plutôt que se résigner à une vérité déserte, l'opéra interroge en permanence cette incomplétude. Toute œuvre lyrique est lacunaire, mais ce manque est une valeur quasi fondatrice, sans laquelle l'espace dramatique dévolu à l'opéra ne pourrait se (ré)enchanter. Schönberg ne met-il pas dans la bouche de Moïse, qui est bègue, à la fin du deuxième acte de son opéra *Moïse et Aaron*, « Ô mot, mot qui me manque » (« *O Wort, du Wort, das mir fehlt* ») ?

Trace et palimpseste

Dans une telle perspective, les contradictions entre l'universalisme des classiques et les particularismes des modernes sont comme résorbées par le mouvement même des âges de l'opéra, car il se révèle illusoire d'affirmer l'autonomie de la forme lyrique au regard d'un passé qu'il faudrait raturer, nier ou transgresser. Berio réinvente Monteverdi, Bellini et Verdi ; tout comme Schönberg réinvente Beethoven, Weber et Wagner ; ou comme Messiaen réinvente Rameau, Bizet, Fauré et Debussy. La sélection, me direz-vous, est arbitraire, d'autant que notre vieille Europe musicale a su accueillir les esthétiques venues d'autres civilisations, d'autres continents et d'autres cultures. Les langues de l'opéra se sont internationalisées, voire mondialisées, pour le meilleur comme pour le pire. Certes, la sélection est limitée et partiellement arbitraire. C'est parce que les âges de l'opéra ont un air de « *mille e tre* ». En composant son chef-d'œuvre, *Don Giovanni*, Mozart n'ignorait pas qu'il scellait le destin de l'opéra pour des siècles et des siècles. *Don Giovanni*, le modèle des modèles, le palimpseste des palimpsestes, se confond avec notre condition de mortel. Mozart prend soin d'indiquer que son opéra est un *dramma giocoso*, autrement dit, il appose deux termes dont l'antinomie est performative : le *dramma* n'est plus un composite de tragique grec. Il est l'essence même de l'homme, l'inquiétude syncopée du désir que les

Don Giovanni, de Wolfgang Amadeus Mozart,
mise en scène de Michael Haneke, décors de Christoph Kanter,
Opéra Bastille, Paris, 2006. Photo Christophe Pelé



premières mesures de l'ouverture font puissamment retentir. Le monde du sensible fait son entrée sur la scène lyrique. La jouissance de l'homme, son bonheur comme son malheur proviennent de ce que l'homme veut persister dans sa condition d'homme. Il se choisit libre de persister. C'est le tournant éthique de l'opéra : le sujet humain inscrit son identité dans une histoire où le repentir n'a plus sa place. Le sujet lyrique est responsable de son destin. Don Juan nous séduit non pas par sa force surnaturelle mais par son extravagante humanité, que Søren Kierkegaard a remarquablement décrite : « Écoute Don Juan, c'est-à-dire que, si en l'écoutant, tu ne peux te faire une idée de lui, tu ne le pourras jamais. Écoute le début de sa vie ; comme l'éclair, il jaillit des ténèbres des nuées orageuses, et se fraie un passage hors de l'abîme du sérieux, plus rapide que l'éclair, plus capricieux que celui-ci, et pourtant tout aussi sûr. Écoute comme il se précipite dans la diversité de la vie, comment il se brise contre ses solides remparts, écoute ces légers accents dansants de violon, écoute les signaux de la joie, écoute l'exultation du désir, écoute la félicité solennelle de la jouissance, écoute son vol sauvage ; il se dépasse lui-même, toujours plus rapide, toujours plus irrésistible ; écoute la convoitise effrénée de la passion, écoute le murmure de l'amour, écoute le chuchotement de la tentation, écoute le tourbillon de la séduction, écoute le silence de l'instant – écoute, écoute, écoute le *Don Juan* de Mozart[5]. »

Le sort de *Don Giovanni*, tout comme le sort de *Wozzeck*, de *Carmen* ou de *Didon et Énée*, d'*Othello* ou de *Boris Godounov*, pour ne citer que ces quelques exemples, est lié non seulement à l'avenir de l'opéra, mais à notre mémoire collective, à nos vécus respectifs, à nos subjectivités altérées. L'opéra ne désigne pas uniquement des mythes, il désigne également des significations sensibles, et, à ce titre, il témoigne de nos existences. La langue lyrique est agissante, par-delà les âges qu'elle entend exprimer. On ne cherche pas dans l'opéra l'attestation d'un compositeur composant sous la dictée du drame. On cherche un sensible indestructible, indéconstructible, et ce sensible est la loi du temps que nous, musiciens, mélomanes, spectateurs, interprétons à partir du présent. Se transporter dans le présent : telle est la force du palimpseste. Seul le présent de l'opéra fait résonner les couches sédimentées de son histoire. Comprenons par histoire un champ de forces sans direction fixée d'avance, sans téléologie, hormis la trajectoire issue du livret, ou d'un argument. Les objets, les personnages, les situations dramatiques habitent et s'emboîtent les unes dans les autres. Il ne s'agit pas de « traduire du temps », selon la formule de Claude Simon en référence à Marcel Proust,

3 Arnold Schönberg, « Alban Berg », 1949, texte rédigé pour le programme radiophonique *Music of Today* de Julius Toldi, manuscrit, Vienne, Arnold Schönberg Center, T31.03, trad. fr. *in* Alain Poirier, *L'Expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 252.

4 Alban Berg, *Conférence sur Wozzeck* (1929), trad. Dennis Collins, in *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 117.

5 Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...* (1843), repris in *Œuvres I*, éd. et trad. danois Régis Boyer, collab. Michel Forget, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 105.

mais de le montrer musicalement, de lui donner une texture, une plasticité, une matérialité pour « rendre le simultané »[6]. L'opéra comme vibration du temps, y compris lorsque les compositeurs se retournent contre lui, y compris lorsque ce dernier devient le contretemps d'un art qui autoréfléchit ses propres limites. Les Schnabel, Dallapiccola, Maderna, Ligeti, Nono, Berio, Kagel et plus tard Aperghis, par exemple, ont su ébranler cette vibration du temps lyrique en glissant ostensiblement de l'opéra vers le théâtre musical, vocal et instrumental, comme s'ils voulaient désaccorder l'opéra avec lui-même, comme s'ils voulaient réinventer le temps du monde en prenant acte de son désenchantement. L'opéra habite et accueille les espaces vides comme les espaces pleins. Rien n'est donc plus naturel que cette place extraordinaire que lui assigne sans discontinuer la tradition de la musique occidentale. Que le compositeur d'opéra soit un prophète, un génie, un fou, un possédé, un précurseur, un dissident, ou encore un révolutionnaire, il entreprend de faire se lever ce qui fait signe vers une lointaine et mystérieuse antériorité, qu'Arthur Schopenhauer a décrite comme le propre de la volonté. Cette volonté, qui fait encore trace aujourd'hui, a soif d'une « existence sonore[7] » (« *ein tönendes Dasein* »), laquelle émerge des fondations perdues de l'expérience. En ce sens, l'opéra est un risque auquel les compositeurs d'hier comme d'aujourd'hui ne peuvent renoncer.

Dans la forme du temps

L'opéra, nous l'avons vu, ne dénie ni le temps ni l'histoire. Il réclame le privilège exorbitant que la pensée de chaque siècle lui accorde : perdurer, se pérenniser, se renouveler. L'enquête archéologique est une voie d'accès aux muses lyriques qui veillent sur le destin de l'opéra, mais elle n'est pas la seule. Nous formulons l'hypothèse que l'opéra, dans son intention même, fait écho à ce que Proust appelle « un peu de temps à l'état pur », cependant que la pureté opératique est un fantasme que n'accomplissent pas les œuvres lyriques. L'œuvre lyrique fréquente des eaux troubles et mêlées, qui lui font entrevoir les multiples variations que la musique tisse avec le texte, le théâtre, la scène, la représentation, la voix, l'orchestre. L'œuvre lyrique fréquente l'indomptable et rôde sur les chemins de traverse non balisés. Autant de *topoï* venant fermement sanctionner les vertus du solipsisme. Autrement dit, l'opéra accomplit la synthèse de l'hétérogène. Il en résulte une phénoménologie du temps de l'opéra sur laquelle je souhaiterais conclure.

Loin d'être soustrait au temps, l'opéra se donne pour tâche d'opérer une médiation entre le présent du récit et la venue en présence de la musique, au point qu'il devient impossible la plupart du temps de distinguer ces deux formes de temporalités, tant elles s'habitent l'une l'autre tout en conservant leur singularité. Prenons l'exemple du duo d'amour dans la scène 2 de l'acte II de *Tristan und Isolde*, le moment où les forces dramatiques divergentes se rassemblent, précédé à la fin de la scène 1 d'un crescendo de l'orchestre annonçant le passage du jour à la nuit mystique. Les thèmes dits d'amour s'enchaînent les uns aux autres, sans halte, ni césure, ni respiration : thème de l'Ardeur, Chant d'Amour, thème du Désir, etc. Les motifs conducteurs de l'opéra sont soumis à d'incessantes transformations modulantes, qui brouillent la perception temporelle. La nuit est le lieu de toutes les entropies, alors même que le temps du jour vient éclairer encore la nuit de la mort. La polyphonie modulante à laquelle se livre Wagner a pour objectif de désorienter notre perception, afin de rejoindre le temps « pur » du drame. Pour rejoindre Isolde, Tristan se confond avec ce paysage sonore modulant en perpétuelle métamorphose, et, dans le même temps, il la perd. Les deux amants ne sauraient se rapporter au présent de l'œuvre que sur le mode de l'attente et de l'irrésolution : attente de ce qui ne sera jamais advenu au plein jour. Dans l'attente du temps à venir, Wagner se rapporte au présent comme à un vide qui ne pourra être comblé que dans la mort. Nous retrouvons la figure du *manque* évoqué par Berg dans sa conférence sur *Wozzeck*. Le temps de l'opéra est par conséquent le présent évanescent que les anamorphoses modulantes restituent de manière sensible et palpable. Paraphrasant ce qu'écrit Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (1955), nous dirons que le temps de l'opéra est celui où nous pouvons mourir, et que cette possibilité est un retournement du temps lui-même, là où toute temporalité se voit abolie ou suspendue, là où aucune cadence parfaite ne vient conforter la fin du drame. Composer dans la forme du temps signifie donc rien de moins que découvrir derrière soi ce qui se donne à représenter par-devers soi. La figure du retournement comme celle de l'attente sont des constructions du temps que l'opéra configure en s'appropriant les ressources des formes, des langages, des outils, des supports, des lutheries et des technologies en vigueur à chaque époque. C'est là que réside le propre de l'exception lyrique. À nos contemporains, se pose le sublime enjeu de l'essence de l'exception, dont la complexité n'est pas unifiable. Ce que cette exception vient directement questionner, c'est bien la possibilité d'un dialogue entre les âges, eu égard à la question de la diversité des langues et des langages de l'opéra. Faut-il y voir déjà, par-delà les querelles esthétiques, l'hypothèse d'une incessante renaissance du temps lui-même, qui ne déploie jamais autant la multiplicité de ses facettes que lorsqu'il prend la forme de l'opéra jusqu'à se confondre avec lui ? ●

6 « Pour moi, il ne s'agit pas du tout de traduire du temps, de la durée, mais de rendre le simultané » (Claude Simon [à propos de *La Route des Flandres*] cité *in* Madeleine Chapsal, « Entretien avec Claude Simon », *L'Express*, 10 novembre 1960, p. 30).

7 Friedrich Nietzsche, *in* « Richard Wagner à Bayreuth » (1876), *Considérations inactuelles IV*, trad. Pascal David, in *Œuvres I*, éd. sous la dir. de Marc de Launay, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 709.

Wozzeck, d'Alban Berg, mise en scène de Christoph Marthaler et Joachim Rathke,
décors et costumes d'Anna Viebrock, Opéra Bastille, Paris, 2008 (reprise, 2017), avec Stephan Rügamer
(le capitaine), Johannes Martin Kränzle (Wozzeck) et Kurt Rydl (le docteur). Photo Émilie Brouchon

« Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante[1]. »

Objet de fascination ou de méfiance, la théâtralité est au cœur des débats contemporains sur le théâtre et la performance. Au sens propre, elle définit la qualité de ce qui est théâtral, mais ne relève d'aucun aspect du spectacle en particulier (dramaturgie, répertoire, jeu, décor...). Difficile à appréhender, elle évolue selon les époques et les points de vue, tout en provoquant un sentiment d'évidence quand elle survient. La théâtralité de l'opéra, dont les fibres musicales s'élancent hors du domaine visible et déterminent une forme d'altérité manifeste, peut paraître monstrueuse au regard de celle du théâtre et d'autres formes d'art. Pourtant, si l'on associe aisément l'opéra au spectaculaire, en raison de l'importance des moyens en jeu (orchestre, chœurs, chanteurs, large plateau, personnel nombreux et régie complexe), décrire la théâtralité opératique et son rôle dans les évolutions de la scène lyrique semble *a priori* moins simple.

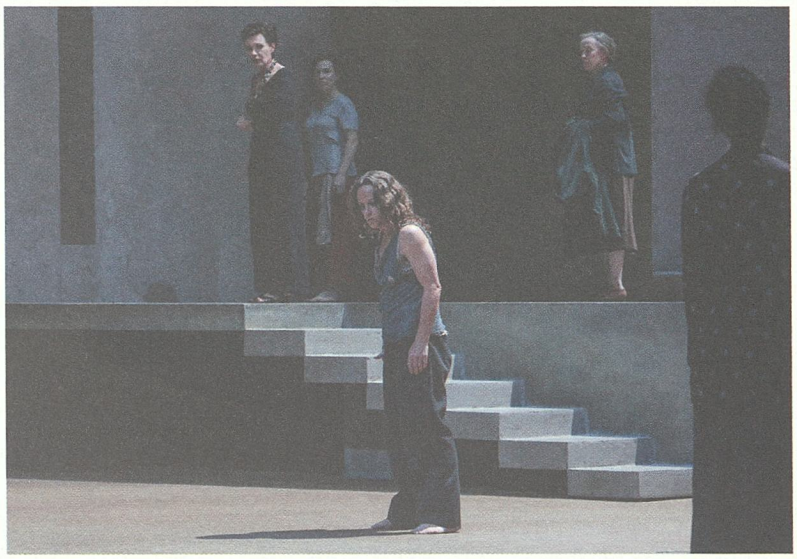
Matières sensibles

On se souvient de la définition donnée par Roland Barthes : « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte [...]. » Implacable arithmétique, à laquelle on résume parfois la réflexion du critique, mais qui n'était là que pour annoncer la forêt du sensible. Car il poursuit : « [...] c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur[2]. » Barthes, qui réfléchit dans ce texte aux projets dramatiques de Charles Baudelaire – inaboutis, d'après lui, car pauvres en théâtralité – et qui achève son article sur la « Passion atroce de la vulgarité » de l'auteur des *Fleurs du mal*, ne dit pas un mot de l'admiration que le poète vouait à Richard Wagner. Et pourtant, dans cette évocation multisensorielle de la théâtralité, dans cette « perception œcuménique des artifices sensuels », il est difficile de ne pas entrevoir l'opéra wagnérien. Wagner n'est-il pas le compositeur qui dans son projet dramatique a conçu tout à la fois les gestes, les tons, les substances, les lumières, le texte ? Le point de départ de Barthes était l'écriture dramatique. Ce qu'il suggère est sa projection dans les moyens de la scène (lumières, gestes, distances), mais surtout l'entrelacement de la théâtralité au multiple, à la matière, au corps et au désir. Selon sa sensibilité, chacun pourra imaginer des mises en scène qui correspondent à cette plénitude [voir ci-contre *Elektra*].

1 Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire » (1954), *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 122-123.

2 *Ibid.*

3 Michel Corvin, « Théâtralité », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1991, rééd. 2008, p. 1339.



Elektra, de Richard Strauss, mise en scène de Patrice Chéreau, décors de Richard Peduzzi, Festival d'Aix-en-Provence, 2013, avec Evelyn Herlitzius (Électre) et Waltraud Meier (Clytemnestre) Photo Pascal Victor

Distances

Quelques années plus tard, déplaçant le curseur du côté de la scène, Michel Corvin donne une définition de la théâtralité mettant l'accent sur son ambiguïté fondamentale, inscrite dans son rapport à la présence et au réel : « Au sens le plus fort, la théâtralité se définit par trois traits : elle est présence (l'adresse) ; elle ne vit que d'absence (ce qu'elle figure n'existe pas) ; et pourtant elle fait en sorte que cette absence soit présence ; elle est à la fois une marque, un manque et un masque[3]. » En des termes qui s'appliquent particulièrement bien à l'opéra en raison du rôle qu'y joue le chant, la définition de Corvin rappelle que la théâtralité, loin d'être une donnée en soi, est le résultat de stratégies élaborées. Sans relâche, elle passe en contrebande l'absence dans la présence, donnant force de réalité à ce qui n'existe pas. La théâtralité suppose en effet une forme d'activité, de complicité ou d'adhésion. C'est ainsi que l'opéra, qui conjugue des arts aux régimes de présence très différents, peut développer en scène un spectre de théâtralité si large, s'exposant dans le naturel ou dans la sophistication [voir *Einstein on the Beach*, p. 174 sqq.]. En parallèle, peu de formes imposent comme lui cette théâtralité consciente, qui a permis d'élaborer les grandes dramaturgies romantiques aussi bien que les structures légères, les jeux de l'ironie ou ceux de la contestation [voir *Alcina*, p. 26-27].

SUR LA THÉÂTRALITÉ DE LA MISE EN SCÈNE D'OPÉRA

Isabelle Moindrot

Appels

Enfin, sous le vernis de l'anaphore (marque, manque, masque), se glisse dans la définition de Corvin une idée qui parlera à tous ceux qui ne raffolent pas du théâtre. La théâtralité est peut-être une marque, un masque – et l'on reconnaîtra ici toute la dimension ostentatoire de la théâtralité lyrique –, mais elle est aussi un *manque*. L'appel de l'opéra en direction des autres arts est à la mesure de ce manque. Dévorante est la théâtralité des grands théâtres, suggérait Barthes. Et, de fait, la mise en scène d'opéra s'est toujours nourrie des autres arts. Timothée Picard a donné un nom à cette théâtralité lyrique[4], qui ne cesse de se métamorphoser au contact de l'autre sans jamais se dissoudre ni se perdre : opératicité [voir *L'Affaire Makropoulos*, p. 36].

Hybridations

L'hybridation est son tropisme, sa force, sa résistance. Ainsi, la capacité de la peinture à utiliser l'espace scénique comme support vers d'autres univers avait fait d'elle le médium privilégié de la mise en scène d'avant-garde et du théâtre d'art [voir les projets pour *Die Zauberflöte* d'Alfred Roller, p. 86]. Lorsque la peinture ne fut plus seule à offrir des moyens visuels pour combler les besoins en images de l'opéra, d'autres langages visuels sont entrés en scène : l'architecture et la lumière, la photographie, le cinéma, la vidéo, chacun apportant ses codes, ses dynamiques et ses matériaux… [voir *Les Contes d'Hoffmann*, p. 138, et *Tristan und Isolde*, p. 108]. Dans les jeux sur le hors-champ développés dans nombre de spectacles d'aujourd'hui – avec caméras en direct, gros plans, textes qui défilent à l'écran, anticipations de l'image –, la dynamique présence/absence fonctionne à plein régime. Beaucoup de ces effets réactivent les aspirations totalisantes issues de la scène romantique, dont ils démontent le caractère construit, politique, fictif. Mais ce ne sont plus seulement les arts qui s'hybrident dans cette théâtralité nouvelle, ce sont les signes, les imaginations, les corps.

Corps

Dans son dialogue avec les autres arts, l'opéra s'est enrichi considérablement du bouleversement de l'être au monde apporté par la danse contemporaine, qui n'a pas seulement modifié les mouvements, l'espace, mais les relations intersubjectives et l'idée même de communauté. C'est ainsi que les corps se sont transformés à l'opéra. Ceux des artistes bien sûr – chanteurs, artistes des chœurs, figurants, comédiens, danseurs –, mais aussi des publics. La théâtralité de l'opéra ne saurait se comprendre de nos jours sans cette dimension collective, qui détermine sa réflexivité [voir ci-contre *Le Monstre du labyrinthe*].

Imaginaires

Enfin, dans une étude souvent citée[5], Josette Féral examine la théâtralité à un moment de l'histoire contemporaine où cette spécificité du théâtre investit d'autres arts du spectacle, et notamment l'opéra et les arts que l'on appelle alors « multimédias ». Partant d'exemples tirés du quotidien, elle met en évidence le lien qui unit la théâtralité à l'apparition d'un « clivage dans le réel », d'un « *espace autre* » – espace transitionnel qui crée la place de l'autre –, par le simple mouvement du regard, de celui qui regarde ou de celui qui agit. Son analyse fait sens pour l'opéra, qui porte à l'extrême l'expérience sensible de l'altérité. Elle présente en outre l'intérêt de focaliser l'attention non pas sur l'œuvre ou sur la mise en scène mais sur l'opération cognitive qui accompagne l'expérience sensible, et fonde la théâtralité. Dès lors, celle-ci n'apparaît plus comme une donnée physique, ni même comme un ensemble de qualités stylistiques, mais comme un « acte performatif », une « *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire »[6] [voir ci-contre *Snégourotchka*].

Avec le tournant du XXIe siècle, Josette Féral remettra sa réflexion à l'épreuve d'un monde désormais investi par la théâtralité et la performance[7] et montrera comment les deux sont indissociables et se renforcent mutuellement. L'opéra, dont la dimension performative a pu prêter à la moquerie, se présente aujourd'hui comme l'art par excellence pour expérimenter ces relations nouvelles entre théâtralité et performativité. Hanté depuis des siècles par le rêve d'un art englobant tous les arts mais aussi la vie elle-même, il sort désormais des cadres, partant en quête d'autres rencontres. Ainsi, dans un processus de réactivation des lieux et des émotions, ira-t-on jouer *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven, dans une ancienne prison politique allemande[8], dans un camp de Sibérie[9] ou avec des chorales de prisonniers du Midwest américain[10]. Ainsi Romeo Castellucci voudra-t-il traverser ce qu'il appelle le cinquième mur – celui au-delà duquel le spectacle touche à des émotions extrêmement profondes, propres à chaque spectateur – afin de pouvoir s'effacer, lui, l'artiste [voir *Moses und Aron*, p. 190].

La théâtralité ne forme pas un ensemble de propriétés scéniques mais constitue un processus qui isole le moment de l'expérience et rend plus intense le sentiment d'appartenance au présent. Son lieu est celui, infigurable, des relations entre scène et spectateurs. La théâtralité est l'une des formes par lesquelles l'art vient consumer la vie. Mais par son rapport étroit avec la fiction, elle participe de la construction d'un sens. À l'opéra, tous ces effets sont élargis par la force émotionnelle de la musique. Les enjeux de la théâtralité lyrique débordent l'expérience théâtrale et désignent d'autres directions – esthétiques, sociales, politiques, spirituelles, éthiques ●

4 Timothée Picard, *Sur les traces d'un fantôme. La civilisation de l'opéra*, Paris, Fayard, 2016.

5 Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, vol. XIX, n° 75, 1988, p. 347-361, plus particulièrement p. 350-351.

6 *Ibid.*, p. 351.

7 Féral (dir.), *Théâtre/Public*, « Entre deux. Du théâtral au performatif », n° 205, juillet-septembre 2012.

8 Création dans la cour du Gedenkstätte Zuchthaus Cottbus (mémorial de l'ancienne prison de Cottbus) le 28 juin 2014, mise en scène de Martin Schüler, décors de Hans-Holger Schmidt, costumes de Nicole Lorenz, direction musicale du Philharmonisches Orchester du Staatstheater Cottbus par Evan Christ.

9 Création à Perm 36, ancien goulag de Koutchino, en juillet 2010, mise en scène de Michael Hunt.

10 Création au Baruch Performing Arts Center, New York, le 3 mai 2018, dans le cadre du Heartbeat's Spring Festival, mise en scène d'Ethan Heard, dramaturgie d'Emma Crane Jaster, décors de Reid Thompson, costumes de Valérie Thérèse Bart, direction musicale de Daniel Schlosberg.

← p. 26-27. *Alcina*, de Georg Friedrich Haendel, mise en scène de Katie Mitchell, décors de Chloe Lamford, Festival d'Aix-en-Provence, 2015. Photo Patrick Berger

↑ *Le Monstre du labyrinthe*, de Jonathan Dove, mise en scène et conception vidéo de Marie-Ève Signeyrole, Festival d'Aix-en-Provence, 2015. Photo Vincent Beaume

↓ *Snégourotchka (La Fille de neige)*, de Nikolaï Rimsky-Korsakov, mise en scène et décors de Dmitri Tcherniakov, Opéra Bastille, Paris, 2017. Photo Élisa Haberer

L'OPÉRA, UN LIEU UTOPIQUE ?

Hannah Dübgen

On n'a guère l'habitude de voir l'opéra comme un lieu où le regard se tourne vers l'avenir, vers un monde nouveau et meilleur, qui n'a encore jamais existé. Beaucoup d'œuvres du canon préfèrent développer leurs vérités humaines et sociales à partir d'événements historiques, de guerres anciennes et de vieilles rivalités politiques ; d'autres centrent l'intrigue sur des sentiments et des rapports privés, individuels, resserrés dans un cadre intimiste, où les rapports sociaux se trouvent soit évacués, soit rapportés à une hiérarchie rigide et immuable. Certaines de ces œuvres campent en outre des personnages féminins dans lesquels on aura tendance à voir aujourd'hui le produit de fantasmes masculins (rubrique de la « sainte pute ») plutôt qu'une tentative pour mettre en scène l'identité et la réalité de la femme – et encore moins pour les projeter dans une vision utopique. Si déjà le répertoire canonique suscite le soupçon que l'opéra, quant à son contenu, préfère s'intéresser au passé et à la dimension privée au lieu d'explorer le nouveau et ce qui importera dans le futur, on attend encore moins de l'institution opératique, avec ses lourds budgets et une programmation établie plusieurs saisons à l'avance, la capacité à réagir à des thèmes socialement significatifs ; ou alors avec un temps de retard, qui ôte toute efficacité à la démarche.
Je voudrais ici envisager l'opéra sous trois aspects par où ce genre semble tout de même présenter un potentiel utopique : dans sa puissance sensible et sa capacité à produire une intensité émotionnelle, suscitant des expériences collectives à caractère esthétique et affectif ; dans l'atmosphère internationale et multiculturelle qui règne au quotidien dans les opéras du monde entier ; dans le fait, enfin, que l'expérience analogique par excellence – entendre un chant humain non seulement par les oreilles, mais dans tout son corps – représente, en particulier pour la jeune génération, une expérience aussi rare que précieuse, à une époque de plus en plus envahie par les technologies numériques.

La force des « sentiments brûlants »

L'opéra est le lieu des sentiments extrêmes : l'extase amoureuse et la jalousie furieuse, la soif de liberté et le désir de mort y sont représentés, racontés, célébrés. « Nous sommes témoins de l'existence réelle de ces sentiments brûlants[1] », établit l'écrivain et cinéaste Alexander Kluge, amateur et théoricien de l'opéra pour qui ce genre musical constitue donc un indicateur du fonds de sentiments potentiellement disponible en chacun. Autrement dit : l'opéra nous montre ce que nous sommes capables d'éprouver. Ce geste devient socialement significatif, pour ne pas dire explosif, lorsque l'ordre social, pour des raisons morales, religieuses ou bien économiques, interdit, réprime ou simplement dévalorise l'expression de ces émotions. Car la négation des besoins émotionnels fonctionne naturellement d'autant mieux que le sentiment en question nous est étranger ; plus il nous touche de près, en revanche, plus nous sommes capables de pressentir ou même de ressentir le possible, et plus il devient difficile de ne pas répondre à cette invitation. Cela vaut certainement pour des sentiments privés tels que le désir, l'amour ou encore le deuil ou la jalousie ; mais c'est surtout à propos des émotions collectives, partagées, que cette capacité de l'opéra de nous « relier » à nos sentiments révèle son potentiel utopique. Lorsque le chœur invoque la liberté ou déplore et maudit sa servitude : dans ces moments-là, nous – spectateurs et comédiens, personnages fictifs et personnes réelles – sentons que nous partageons les mêmes sentiments, d'où peuvent ensuite naître l'énergie et l'élan nécessaires à des actions en dehors de la scène. Ma grand-mère me racontait ainsi qu'elle avait assisté à une représentation de l'opéra de Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (1814), à Berlin au milieu des années 1930. Pendant le « Chœur des prisonniers », à la fin de l'acte I (« *Oh, welche Lust!* »), les spectateurs du parterre se levèrent, de plus en plus nombreux, en signe de solidarité avec leurs concitoyens juifs harcelés et discriminés. Plus de cinquante ans plus tard, le 7 octobre 1989, un des ultimes jours d'existence de la République démocratique allemande, eut lieu la première d'un *Fidelio* mis en scène par Christine Mielitz au Semperoper de Dresde. Le chœur qui monta sur scène, dans ses vêtements quotidiens, ressemblait aux citoyens qui, depuis des semaines, manifestaient devant les portes de l'opéra pour une société plus libre et qui avaient été envoyés par centaines en prison. Sur la scène du Semperoper, qu'un décor de fil de fer barbelé et de murs de béton faisait fortement ressembler à une prison est-allemande, ce chœur incarnait le « peuple » sommant le ministre de libérer les prisonniers, tout comme au-dehors les manifestants dans les rues de Dresde réclamaient la libération de leurs concitoyens emprisonnés. Un tableau aussi impressionnant que courageux, chaleureusement accueilli par les spectateurs de la première – le chœur sur la scène et le public s'étaient unis dans leur soif de liberté, ils s'étaient dressés pour la même cause. La réalité et la fiction se rejoignirent au moment où l'émotion collective représentée sur scène gagna les spectateurs – et fut intégrée et exprimée par ceux-ci comme une véritable émotion personnelle.

Le quotidien dans une maison d'opéra

Dans un opéra, des gens venus de nombreux pays et de diverses cultures travaillent quotidiennement coude à coude. C'est là une situation tellement familière à beaucoup d'entre eux que sa puissance symbolique et *a fortiori* son potentiel social « utopique » passent souvent inaperçus. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la distribution de n'importe quel spectacle pour comprendre combien de nationalités différentes se côtoient chaque jour dans une maison d'opéra afin de faire exister ensemble quelque chose qu'un individu seul ne pourrait jamais créer – car un opéra est toujours une œuvre commune. Or, quand un objectif commun suscite une volonté commune, il se trouve généralement une solution aux situations de conflit. À Dresde, ces derniers mois, alors que le mouvement populiste de droite Pegida[2] manifestait contre les « étrangers indésirables » devant le Semperoper – ce même opéra où Christine Mielitz avait mis en scène *Fidelio* en 1989 –, à l'intérieur, des musiciens américains,

1 « *Man ist Zeuge, dass es diese heißen Gefühle wirklich gibt* » (Alexander Kluge, *Facts & Fakes 2/3. Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer. Fernseh-Nachschriften*, Christian Schulte et Reinald Gußmann [éd.], Berlin, Vorwerk 8, 2001, p. 37 ; notre trad.).

2 Sigle de *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes* (Patriotes européens contre l'islamisation de l'Occident), mouvement créé en octobre 2014.

bulgares, coréens, autrichiens, belges et allemands répétaient ensemble une œuvre qui, aux yeux des sympathisants de Pegida, appartient précisément à cette culture allemande que menacent selon eux « les étrangers ». Une situation absurde qui montre combien la haine se nourrit de l'ignorance et de l'aveuglement. À l'inverse, le fait que les répétitions demandent du temps, un haut degré d'investissement personnel et d'empathie, non moins que des capacités à communiquer et à échanger directement avec ses partenaires, suscite dans l'opéra, jour après jour, ce qui reste le meilleur moyen d'éviter les préjugés réducteurs et caricaturaux : la rencontre personnelle. Celui que nous connaissons, dont nous comprenons ou du moins savons mettre en perspective les réactions, celui-là ne nous fait pas peur, et nous ne sommes plus tentés de l'enfermer dans son groupe ethnique, sa religion ou son orientation sexuelle.

Certains créateurs cherchent même délibérément à combiner différentes empreintes culturelles dans leurs opéras. Ainsi, le compositeur Toshio Hosokawa – qui vit au Japon, mais travaille depuis des décennies en Europe – rêvait de mettre en musique la pièce de théâtre Nô *Matsukaze,* sous la forme d'une œuvre interculturelle au double sens du terme : pour affranchir la pièce de certaines conventions de ce genre traditionnel, qu'il jugeait paralysantes, Hosokawa décida de traiter cette histoire de deux sœurs en la transposant dans le genre de l'opéra occidental, avec des voix opératiques et un orchestre occidental, complété par quelques instruments japonais traditionnels. En outre, le compositeur réunit délibérément une équipe artistique qui, avec Sasha Waltz comme chorégraphe et metteur en scène et moi-même comme librettiste, comprenait deux femmes européennes qui ne pouvaient aborder le matériau et le théâtre Nô qu'avec les yeux et dans l'esprit d'« étrangers intéressés ». L'objectif était de jeter un pont, à la fois dans la partition et dans la mise en scène, entre la pensée orientale et la pensée occidentale, pour les associer et idéalement en réaliser la fusion. Concrètement, cela impliquait par exemple d'accorder la conception bouddhiste du temps et de l'au-delà, qui est au fondement du théâtre Nô, à la vision occidentale de l'homme et de l'histoire, selon une approche qui inclût les acquis de la psychologie moderne. (La psychanalyse permet ainsi d'éclairer *Matsukaze*, dans la mesure où les deux personnages principaux, les deux sœurs, peuvent aussi être compris comme deux aspects de la psyché : une lecture au reste déjà suggérée dans ce théâtre hautement symbolique qu'est le Nô.) La création de l'opéra *Matsukaze* constitua pour tous les participants une expérience extrêmement intéressante, enrichissante et toujours surprenante – et pas uniquement parce qu'elle me permit d'apprendre que l'« automne rouge », c'est-à-dire le feuillage rouge des arbres en automne, et « la lune qui plonge dans la mer » sont dans la poésie lyrique japonaise des métaphores érotiques. À qui considérerait que tout cela part certes d'un bon sentiment mais reste tout de même très spécifique, il faudrait rappeler que le succès de l'opéra *Matsukaze* ne s'est pas démenti depuis sa création en 2011 au théâtre royal de la Monnaie, de Bruxelles, qu'il est chaque saison à l'affiche d'au moins un théâtre européen, et qu'il a été joué à plusieurs reprises en Amérique et en Asie. On voit là combien la coopération multiculturelle peut apporter aussi à la création de nouveaux opéras, et ainsi contribuer à élargir le répertoire.

« Le grain de la voix » – un chant « unplugged[3] », qui vous pénètre jusqu'à la moelle

Ce que beaucoup de personnes recherchent à l'opéra, c'est d'abord la musique, *prima la musica* : pour se laisser toucher et emporter par la beauté des sons, notamment du chant humain, parce qu'elles aiment certains airs et veulent régulièrement les sentir vibrer en elles. Un concert pop aussi peut vous submerger, par les sons, le volume sonore et les stimuli visuels : mais il serait plus qu'utopique, il serait purement et simplement irréaliste de vouloir trouver ici une voix humaine non modifiée, non amplifiée, un chant qui passe directement du chanteur dans l'oreille et le corps de l'auditeur. Le chant d'opéra, lui, ne s'entend pas seulement, on le sent aussi résonner dans sa cage thoracique et dans son corps tout entier, et quiconque l'a éprouvée une fois ne pourra bientôt plus se passer de cette expérience si intime, et pourtant partagée, esthétique et pourtant si physique. Mais il faut pour cela accepter de sortir de ses quatre murs, s'arracher à l'écran de son ordinateur et se rendre dans un lieu spécialement conçu à cet effet. Cela peut paraître banal aux amateurs invétérés, mais c'est précisément cette circonstance qui fait qu'assister à une représentation d'opéra est quelque chose de tout à fait particulier à notre époque et dans notre société ; car on assiste aujourd'hui à un rituel qui n'est qu'apparemment anachronique, en vérité révolutionnaire, presque « utopique », quand on voit des personnes se réunir plusieurs heures dans un espace matériel pour établir avec les artistes sur la scène ce que Roland Barthes a décrit, sous sa forme la plus intense, comme une relation érotique entre la voix qui chante et celui qui l'écoute[4]. Dans tous les cas, il s'agit d'une expérience qui n'est rendue possible que par l'acceptation volontaire d'une situation d'apparente non-liberté : dans notre fauteuil d'opéra, il ne nous est pas loisible de régler le volume sonore, la crédibilité des acteurs en train de suer sur scène dépend à un certain point aussi de notre décision de suivre ou non l'action représentée, d'adhérer à une performance durant laquelle nous n'aurons pas la possibilité d'appuyer sur la touche « Pause » ou de vérifier nos courriels. Une non-liberté librement consentie, qui, notamment pour ceux qui ne redoutent rien tant que d'être privés une heure ou deux de leur smartphone, peut donner lieu à une expérience libératrice et inédite, être une source d'énergie et d'inspiration. Car, comme nous le disions en commençant : l'opéra nous montre ce que nous sommes capables d'éprouver, même si nous n'avons jusque-là encore jamais connu ces émotions, ni dans la « vraie vie », ni dans la vie numérique...

Nous établirons pour conclure que c'est le point de vue, la perspective, qui décide si l'opéra est tourné vers le passé et s'évertue à perpétuer des recettes qui ont fait leurs preuves, ou au contraire s'il met sa puissance archaïque au service de l'avenir, visant le possible, le différent, le nouveau – c'est-à-dire la dimension utopique. Par lui-même, le genre peut s'engager dans l'une et l'autre voies – et c'est peut-être justement ce qui le rend capable d'affronter l'avenir ●

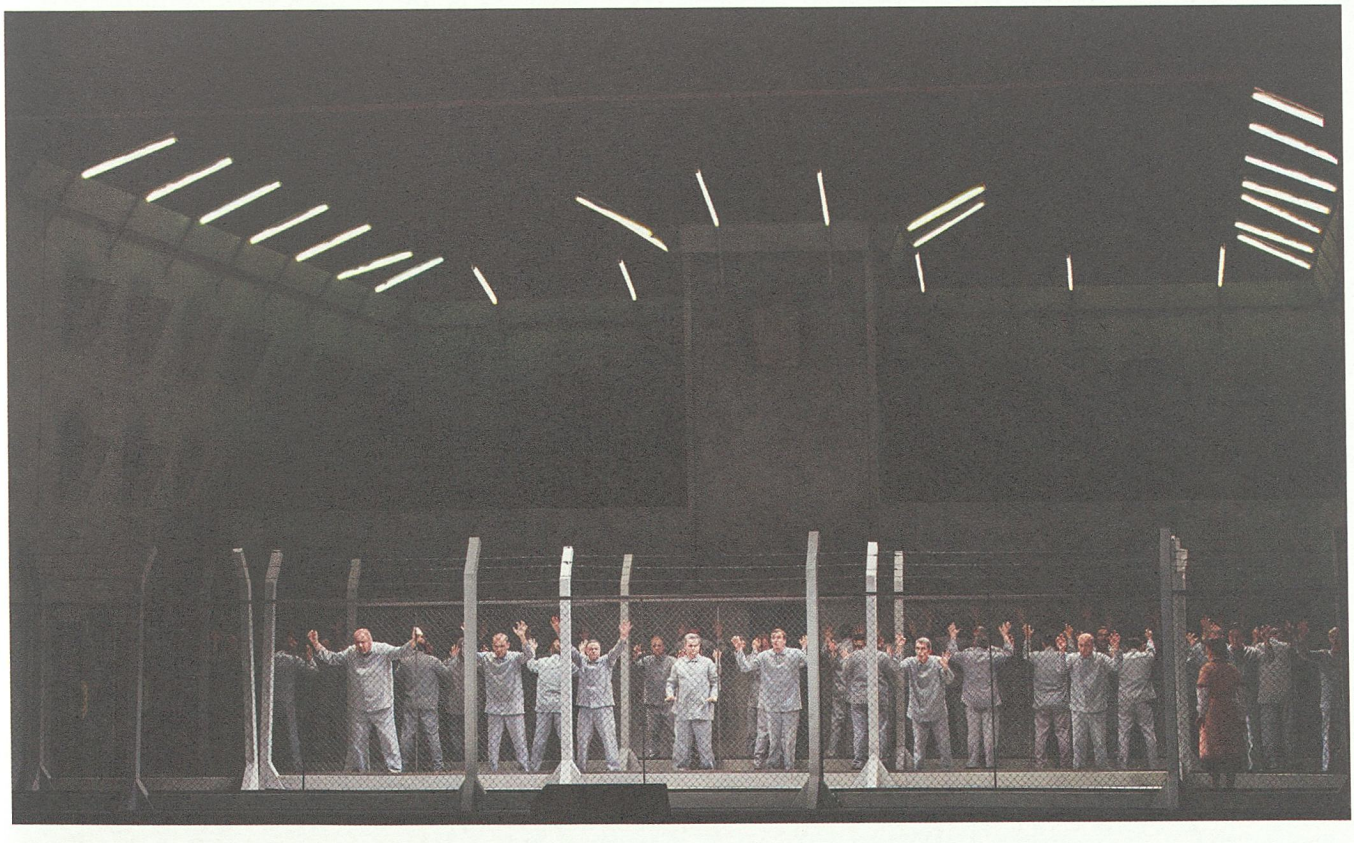
Traduit de l'allemand par Pierre Rusch

3 Littéralement, « débranché » ; s'emploie pour une performance en version acoustique.

4 Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n° 9, « psychologie musique », novembre 1972, p. 57-63 (repris in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 148-156), et *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981.

↑ *Matsukaze,* de Toshio Hosokowa, livret de Hannah Dübgen, mise en scène de Sasha Waltz, décors de Chiharu Shiota et Pia Maier Schriever, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2011. Photo Bernd Uhlig

↓ *Fidelio,* de Ludwig van Beethoven, mise en scène de Christine Mielitz, décors et costumes de Peter Heilein, Semperoper, Dresde, 1989 (reprise, 2018). Photo Klaus Gigga



Ouverture

L'Affaire Makropoulos, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, décors et costumes de Małgorzata Szczęśniak, Opéra Bastille, Paris, 2007, avec Angela Denoke (Emilia Marty). Photo Pascal Victor

Leoš Janáček
Krzysztof Warlikowski

MAŁGORZATA SZCZĘŚNIAK

L'Affaire Makropoulos

① Production à l'Opéra Bastille, Paris, 27 avril 2007

Scénographe et costumière polonaise, collaboratrice de longue date du metteur en scène Krzysztof Warlikowski, Małgorzata Szczęśniak (née en 1954) développe un travail qui ne se plie en rien au conformisme de certaines traditions théâtrales. Remettant en question le potentiel expressif de la scène, à travers une recherche sur le pouvoir symbolique des lieux et la transformation du réel, son travail – reconnaissable notamment par son architectonique et le spectre des matières employées – oscille entre une sobriété étincelante et une forme de baroquisme contemporain. Nourri de nombreuses sources d'inspiration, allant des arts visuels au grand écran, il rejette tout caractère illustratif, pour faire de la scénographie un élément charnière de la dramaturgie. Le langage développé par le duo polonais, qui participe d'une relecture du répertoire autant que d'une approche engagée des nouvelles œuvres, a apporté un souffle décapant à l'histoire européenne de la mise en scène d'opéra.
« Le pouvoir d'attraction de mes espaces ne réside pas dans leur structuralité mais dans les éléments que nous y intégrons : projections, jeux de lumière, chorégraphie, situations dramatiques. Ce que nous proposons aux spectateurs, c'est un voyage ! Puisqu'ils ne bougent pas de leurs sièges, cette ouverture est simulée par tous les moyens scéniques, excepté l'odeur ! Dans l'opéra, ce voyage devient fascinant parce que sa forme absorbe nos réflexions et projections mentales. [...] Le spectateur actuel en demande davantage, il est réceptif au syncrétisme de l'image, de la musique, de la pensée et des couleurs[1]. » Pour *L'Affaire Makropoulos* (composée entre novembre 1923 et décembre 1925) de Leoš Janáček, dont la trame narrative relate l'histoire mystérieuse d'Emilia Marty, femme immortelle qui traverse les âges, les vies et les identités, les créateurs conçoivent un univers en prise directe avec le cinéma, faisant de la protagoniste une star – tour à tour Gloria Swanson ou Marilyn Monroe – prisonnière de son image et de son destin. « Comme un montage de film, la scénographie raconte, en interaction avec l'art vidéo, une histoire parallèle à la structure linéaire de la fiction. Ce "mélange" de médiums est la voie royale pour créer un espace visuel à destination du spectateur : les lieux de théâtralité s'emboîtent les uns dans les autres[2]. » En résonance avec *Sunset Boulevard*, la mise en scène créée à l'Opéra Bastille, en 2007, apparaît comme un long travelling traversant un théâtre de Broadway, un bureau de notaire, un cabinet de toilette, un studio de cinéma, ou encore une villa hollywoodienne et son impressionnante piscine. La séquence la plus impressionnante demeurant l'apparition d'un King Kong gigantesque dont la main articulée enserre la star, comme une métaphore du *fatum* qui l'emprisonne. Ce gorille de près de onze mètres de hauteur – la plus grande sculpture jamais présentée sur un plateau lyrique – trône en ouverture de l'exposition « Opéra Monde », dont Małgorzata Szczęśniak conçoit également tout le dispositif architectural. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

← p. 4-5, p. 37, → p. 38-39. *L'Affaire Makropoulos*, Opéra Bastille, Paris, 2007, avec Paul Gay (Maître Kolenatý), Angela Denoke (Emilia Marty) et David Kuebler (Vítek). Photos Pascal Victor

1 « La vidéo ouvre l'espace. Entretien avec Małgorzata Szczęśniak », *in* Leyli Daryoush et Denis Guéguin (dir.), *L'Art vidéo à l'opéra dans l'œuvre de Krzysztof Warlikowski*, Liège, Alternatives théâtrales, 2016, p. 84. 2 *Ibid.*, p. 85.

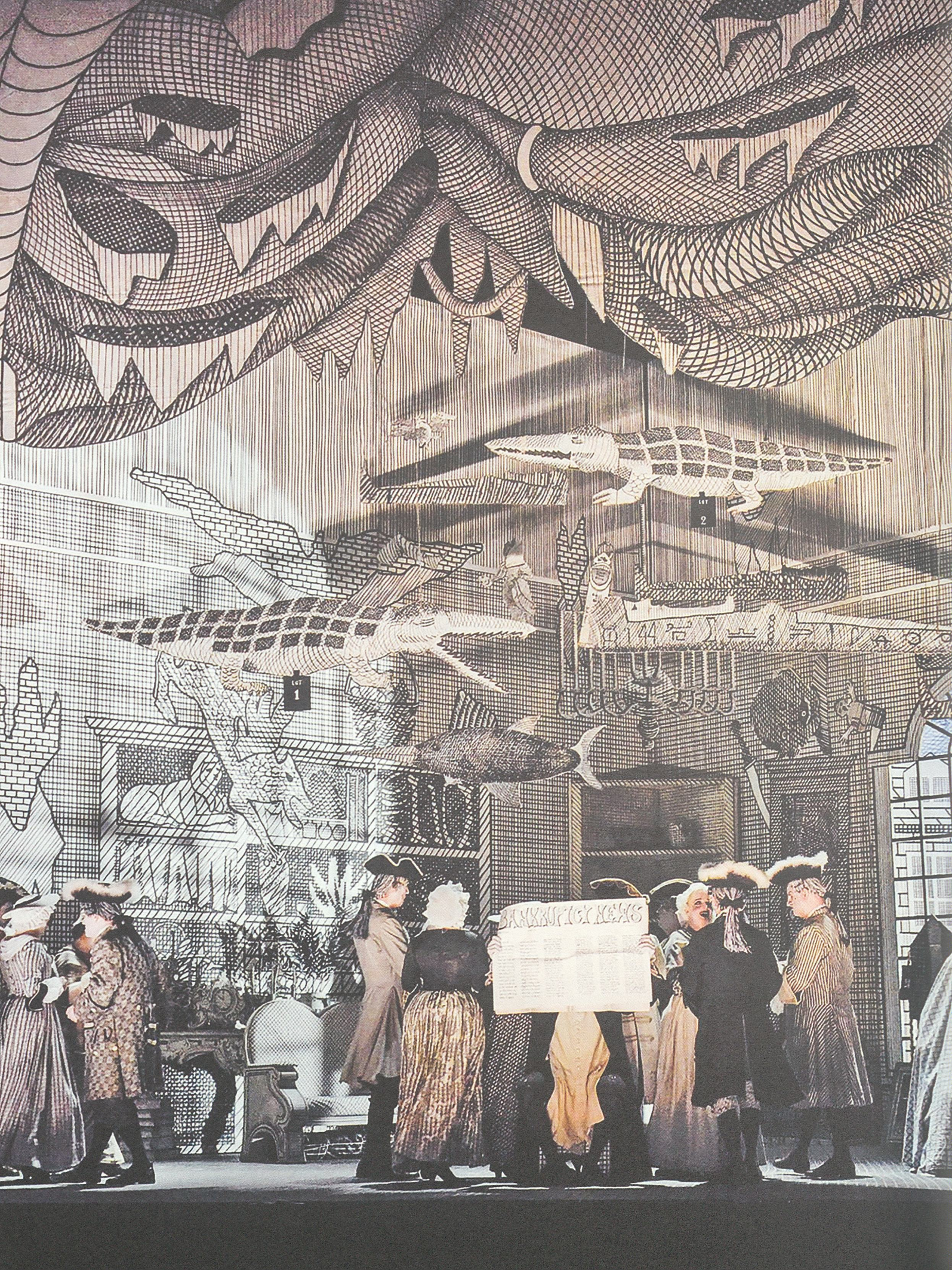
SORTIE

Quo Vadis

I

Ma peinture est ma scène.

Aloïse Corbaz, *Sur les genoux de Bersalieri* (verso, détail), 1953. Lausanne, Collection de l'art brut


LOT
1
LOT
2

Ma peinture est ma scène

« My Picture was my Stage » : le témoignage de William Hogarth (1697-1764), dont les tableaux se lisent comme des mises en scène, trouve un écho tout particulier quand Igor Stravinsky compose en 1951 *The Rake's Progress (La Carrière d'un Roué)*, un opéra inspiré du portfolio du peintre et graveur anglais et qui a lui-même généré de nouveaux univers visuels. Tout au long du xxe siècle, les plasticiens, parfois novices dans les métiers du théâtre, ont intensément incarné l'ambition formulée par Hogarth en réinventant le décor traditionnel au cœur des grandes maisons d'opéra et en suscitant des collaborations inédites avec les metteurs en scène. Loin de se contenter de transposer leur peinture du chevalet à la scène, ils se métamorphosent en scénographes, transformant cette expérience fondatrice en un terreau fertile pour leur propre pratique. Telle Aloïse Corbaz, certains artistes vont jusqu'à considérer leur œuvre comme un véritable opéra, sans pour autant avoir collaboré à un projet scénique.

The Rake's Progress, mise en scène de John Cox, décors et costumes de David Hockney, Festival de Glyndebourne, 1975

Nikolaï Rimsky-Korsakov
Michel Fokine

NATALIA GONTCHAROVA

Le Coq d'or

↑ Natalia Gontcharova, *Le Coq d'or, costume du tsarévitch Afron*, 1937. Réalisé par Barbara Karinska. Los Angeles County Museum of Art

→ Natalia Gontcharova, *Le Coq d'or, costume pour le rôle de l'Astrologue*, 1913. Crayon et gouache avec rehaut d'or sur papier, 35 × 23,5 cm. Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art

(7) Création (version opéra-ballet) au palais Garnier, Paris, 24 mai 1914

« Le décor est avant tout une création indépendante, soutenant l'esprit de l'œuvre à représenter, une forme d'art autonome possédant ses problèmes particuliers et soumise à ses lois propres [...] ainsi l'agrandissement d'un tableau de chevalet, porté à l'échelle de la scène, ne fera jamais un décor[1]. » Pour la première fois, avec *Le Coq d'or*, Natalia Gontcharova déploie la théorie scénique qu'elle a esquissée en 1909 en collaborant à deux pantomimes, *Le Bedeau* et *Les Noces de Zobeide*, dans l'atelier du sculpteur et scénographe Konstantin Krakht, à Moscou. Dans l'écrin du palais Garnier, elle « entendait ne pas limiter la scène au seul plateau et avait pour objectif d'utiliser totalement celle-ci, dans ses trois dimensions, en faisant entrer en jeu divers plans verticaux, par le moyen de constructions en hauteur qui multipliaient les possibilités de la mise en scène[2] ». *Le Coq d'or*, première production des Ballets russes rompant définitivement avec le naturalisme, marque également la première réalisation du constructivisme théâtral dans la troupe de Serge de Diaghilev.

Gontcharova, protagoniste bouillonnant de la vie culturelle moscovite et chef de file du mouvement futuriste russe, est encore inconnue à Paris lorsque Diaghilev lui rend visite dans son atelier pour l'inviter, sur les conseils d'Alexandre Benois, à réaliser les décors et costumes de sa prochaine pièce. Loin d'envisager ses collaborations scéniques comme une simple transposition de son travail de peintre, Gontcharova dépasse l'idée du rideau peint pour transfigurer les décors en de véritables acteurs de l'intrigue, qu'elle conçoit de concert avec la création des costumes. « Il faut étudier les tons et les formes du décor [...] pour que leur combinaison ne contredise pas le sens de la vision théâtrale et qu'elle crée, psychologiquement et visuellement, une

1 Nathalie Gontcharova et Michel Larionov, « Serge de Diaghilev et l'évolution du décor et du costume de ballet », *in* Nathalie Gontcharova, Michel Larionov et Pierre Vorms, *Les Ballets russes. Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale*, Belvès, Pierre Vorms Éditeur, 1955, p. 27. 2 *Ibid.*, p. 31.

Le Général Polkân

Paysan

Persane

L'un des Fils du Roi Dodôn

Demoiselle d'Honneur

Paysanne

Paysan

Le Roi Dodôn

1er Acte. — Le Roi Dodôn s'endort tranquille puisque le Coq d'Or veille.

Maquettes de Mlle Nathalie Gontcharova, r les Décors et Costumes du "COQ D'OR".

3me Acte. — Le Roi Dodôn ramène en son Palais la Reine de Chemâkha.

← p. 46-47. Natalia Gontcharova, *Le Coq d'or, dessins et maquettes reproduits dans* Les Ballets russes. Programme officiel édité par *Comoedia illustré*, 20 mai 1914
Paris, Bibliothèque nationale de France

Natalia Gontcharova, *Le Coq d'or, costume de la nourrice du tsar*, 1937, réalisé par Barbara Karinska
Los Angeles County Museum of Art

unité de spectacle[3]. » Les multiples variations sur le même costume révèlent les tâtonnements de l'artiste pour aboutir aux associations justes de couleurs et de motifs.
Les esquisses, entamées à Moscou puis étoffées à Paris pendant les répétitions du spectacle, témoignent par ailleurs de la complexe synthèse que tente d'accomplir Gontcharova entre l'art traditionnel de sa Russie natale et le modernisme de sa patrie d'adoption, comme le souligne son fervent soutien Guillaume Apollinaire dans l'article qu'il lui consacre à l'occasion de sa première exposition parisienne, quelques semaines après la première du *Coq d'or*: « Voilà donc Natalie de Gontcharowa en possession d'une esthétique où les grandes vérités de l'art scientifique d'aujourd'hui si satisfaisantes pour l'esprit s'allient aux subtilités attrayantes de l'art oriental. Elle y a ajouté tout d'abord cette brutalité moderne qui est l'apport du futurisme métallique de Marinetti et aussi la lumière raffinée de ce rayonnisme qui est l'expression la plus dépouillée et la plus nouvelle de l'actuelle culture russe[4]. » Pour la cité médiévale russe qui sert de cadre à l'action tout comme pour les boyards et servantes de la cour du tsar, Gontcharova puise son inspiration dans l'imagerie néo-primitive du *loubok*, en renouvelant ce folklore selon les leçons du rayonnisme et du cubisme. Les couleurs chatoyantes et le vocabulaire formel de Gontcharova, dans le sillage de l'esprit insufflé par Léon Bakst dans les premières saisons des Ballets russes à Paris, dès 1909, ont contribué au triomphe public lors de la première.
La critique fut en revanche plus nuancée quant à la forme hybride de l'opéra-ballet, laquelle distinguait le chant des choristes de l'action, désormais jouée sur scène par le corps de ballet[5]. Dans ses mémoires, Michel Fokine confie qu'il aurait soufflé cette idée à Diaghilev, de manière à libérer les chanteurs de tout mouvement pour se consacrer entièrement à la perfection de leur performance vocale. Il entend ainsi révolutionner la mise en scène à l'opéra, en interrogeant la prééminence du compositeur: « Pourquoi faudrait-il tenir pour acquis que le compositeur, qui possède le génie musical, devrait aussi avoir des idées visuelles brillantes[6] ? »
Cette nouvelle configuration impliquait de trouver une place aux quatre-vingt-dix solistes et choristes, qui ne pouvaient avoisiner l'orchestre dans la fosse. C'est Gontcharova qui résolut ce problème scénique en suggérant « d'installer les chanteurs sur la scène, assis les uns au-dessus des autres sur des gradins, à la façon dont la Douma des Boyards est représentée sur les images populaires russes[7] », laissant le champ libre aux poses plastiques imaginées par Fokine. En suivant l'inspiration de Gontcharova, le chorégraphe russe s'est immergé dans l'univers du « *loubok* et de l'Orient fantastique, tous deux subtilement liés à la musique de Rimsky-Korsakov[8] », conférant à l'ensemble une harmonie parfaite, l'unité de tous les arts parachevant un véritable spectacle total.
La veuve du compositeur n'apprécia guère cette interprétation de l'œuvre, ni les coupes effectuées dans la partition, et put interdire le spectacle après trois représentations à Paris[9], faisant subir à la création de Diaghilev le même sort que celui qu'infligea le tsar Nicolas II à l'opéra de Nikolaï

——— 3 Natalia Gontcharova, « Quelques mots sur le costume théâtral », *in* Michel Georges-Michel et Waldemar George, *Les Ballets russes de Serge de Diaghilew. Décors et costumes*, cat. exp., Paris, Galerie Billiet, Paris, Pierre Vorms Éditeur et Galerie Billiet, 1930, p. 22. 4 Guillaume Apollinaire, « Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow », *Les Soirées de Paris*, 3e année, nº 26-27, juillet-août 1914, p. 371. 5 Témoignage du régisseur général publié in *Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Prés. Témoignages et documents recueillis et présentés par Tatiana Loguine*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 105. 6 « Why should it be taken for granted that the composer, while possessing a perfect musical imagination, must also possess a wealth of visual ideas? » (Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Anatole Chujoy [éd.], Boston, Little, Brown & Company, 1961, p. 232 ; notre trad.). 7 Gontcharova et Larionov, *op. cit.* à la note 1, p. 32. 8 « In the dances, poses, and groups, I tried to convey the style of the Russian *lubok* and the fantastic Orient, both of which are so ingeniously interwoven in the music of Rimsky-Korsakov » (Fokine, *op. cit.* à la note 6, p. 230 ; notre trad.). 9 Lettre autographe de Natalia Gontcharova à un ami, n. d., Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky, fonds Larionov, B6 – C52, feuillet 544.

Rimsky-Korsakov, qui mourut avant la création mondiale à Moscou, en 1909. Également censuré par Nicolas Ier lors de sa parution, en 1834, le conte en vers d'Alexandre Pouchkine, qui inspira le livret de Vladimir Bielsky, ridiculisait déjà la figure d'un tsar autocrate, fainéant et lâche.
Malgré le retrait prématuré du spectacle de l'affiche, le succès populaire du *Coq d'or* contribua à sauver la compagnie de Diaghilev de la faillite et offrit à Natalia Gontcharova une reconnaissance internationale. Igor Stravinsky, spectateur ébloui de la première, l'invita séance tenante à réaliser les décors et costumes du ballet dont il était affairé à composer la musique, *Les Noces*. Ensuite, *Le Coq d'or* connut un destin inattendu sous la houlette des Ballets russes de Monte-Carlo du colonel de Basil, qui invita Fokine et Gontcharova à mettre en scène une nouvelle production sous la forme d'un ballet donné au Royal Opera House (Covent Garden), à Londres, en 1937. — ANNE HORVATH

Natalia Gontcharova, *Le Coq d'or, costumes de boyard avec toque et de jeune fille*, 1914, réalisés par la maison Taldikine, Moscou. Paris, Bibliothèque nationale de France

Vincenzo Bellini
Guido Salvini

GIORGIO DE CHIRICO

I Puritani

●

Giorgio de Chirico, *I Puritani, Châtelain, esquisse de costume*, 1933
Tempera et crayon sur papier, 33 × 24,3 cm
Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione

(38) Production au Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Florence, 25 mai 1933 (premier Maggio Musicale Fiorentino)

Dans ses *Mémoires*, Giorgio de Chirico (1888-1978) raconte : « En 1933, je fus invité à me rendre à Florence afin d'y exécuter les décors et les costumes destinés à l'opéra *Les Puritains,* de Vincenzo Bellini, qui devait y être représenté durant le Mai musical. La première représentation donna lieu à un tohu-bohu infernal[1]. » Le spectacle est joué à trois reprises (25, 28 et 30 mai), au Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, récemment restauré, sous la direction de Tullio Serafin et dans une mise en scène de Guido Salvini.
Chirico a conçu pour *Les Puritains* son œuvre la plus aboutie dans le domaine du drame musical, en dialogue avec le nouveau goût scénographique européen, auquel le festival florentin, fondé en cette même année 1933, souhaitait se rattacher[2]. Ses esquisses et croquis s'inscrivent dans la lignée des décors et costumes qu'il avait réalisés pour *Le Bal* créé par les Ballets russes en 1929[3]. Mais ici, tout lien avec la partition de Vincenzo Bellini paraît évacué du plateau de scène, conçu comme une « boîte magique » saturée de couleurs, de signes, d'emblèmes et de motifs empruntés au langage pictural de la période métaphysique tardive de l'artiste. Dans ces dessins, on voit affleurer les souvenirs des créations de Chirico pour le théâtre et de sa fresque, détruite, pour la Triennale de Milan de 1933. Convaincu que « la vieille tradition opératique italienne » était « une expression hautement métaphysique du spectacle », il voulait en effet inventer des décors et des costumes susceptibles de divertir et de distraire le public tout en l'incitant à « plonger dans le Mystère »[4]. Le décor de la scène 2 de l'acte I (*Les Appartements d'Elvire*), qui s'ouvre sur un paysage de campagne rappelant Fra Angelico et Piero della Francesca, suscite d'emblée la désapprobation des spectateurs ; mais au lever de rideau sur celui de la scène 3 de ce même acte (*La Salle d'armes*), « les murmures du public » vont jusqu'à « l'hostilité la plus complète », à la vue des « grandes statues d'ancêtres à têtes d'œuf, insérées dans des niches colossales »[5]. Une précédente proposition pour la même scène, qui prévoyait l'installation d'un tissu rose sur le mur du fond, avait d'ailleurs été refusée par la commission artistique du premier Maggio Musicale Fiorentino.

1 Giorgio de Chirico, *Mémoires* (*Memorie della mia vita*, 1945), trad. de l'italien par Marin Tassilit revue par l'auteur, Paris, Flammarion, 2009, p. 171. 2 Parmi les autres artistes appelés à travailler pour le Maggio Musicale à sa création, on peut citer les peintres Felice Casorati (1886-1963), Mario Sironi (1885-1961) et Gino Carlo Sensani (1888-1947). 3 *Le Bal*, ballet en un acte et deux tableaux, création à l'Opéra de Monte-Carlo le 7 mai 1929. Musique de Vittorio Rieti ; argument de Boris Kochno, d'après Vladimir Sollogub ; chorégraphie de George Balanchine ; décors et costumes de Giorgio de Chirico. 4 « La vecchia tradizione operistica italiana [...] è un'espressione molto metafisica dello spettacolo [...]. Con quelle pantomime si è voluto rappresentare e si è voluto identificarsi con un mondo di là dalle realtà e soddisfare il desiderio di vedere e di toccare l'invisibile, d'immergersi nel Mistero e di dimenticare i dubbi » (Chirico, « Il Teatro », texte écrit pour le Teatro Comunale di Firenze à l'occasion du XIIe Maggio Musicale Fiorentino, « Numero Unico », Florence, 1949 ; notre trad.). 5 Bruno Barilli, « I Puritani di de Chirico », *Il Lavoro Fascista*, 19 juillet 1933 ; notre trad. 6 Aurelio Milloss (1906-1988) a collaboré avec Chirico pour les ballets *Anfione* à la Scala de Milan (1942) et *Don Juan* au Teatro dell'Opera de Rome (1944). 7 Bruno Barilli, *op. cit.*

Giorgio de Chirico, *L'Orfeo, rideau de scène*, 1949. Huile sur carton, 38 x 49,5 cm
Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione

Dans les croquis des costumes, la fantaisie de l'artiste s'exprime plus librement encore que dans ses décors : tous les personnages sont pensés comme des mannequins-marionnettes métaphysiques coiffés de perruques colorées ou de cimiers aux plumes voyantes. Ils révèlent l'étude du costume historique du *calcio fiorentino*, sport collectif florentin datant de la Renaissance, et du Palio delle Contrade, une course de chevaux opposant différents quartiers de Sienne. Elvire, Arthur, les Puritains et les hommes du château étaient engoncés dans des costumes-cuirasses à la symbolique « métaphysique » colorée, où tout « répugnait à la vérité ». La critique publiée par Bruno Barilli jointe aux souvenirs que le danseur et chorégraphe Aurelio Milloss[6] m'a confiés oralement en 1987 aident à comprendre comment les chanteurs apparaissaient sur scène : « une profusion de farine ou de poudre » recouvrait leurs corps et des perruques collantes, raides comme des « coiffes en plâtre », ondulaient en permanence. Ces « costumes soudés à l'amidon »[7], pour reprendre les termes de Barilli, entravaient tous les mouvements ; Milloss, lui, parlait de gestes « saccadés » évoquant des marionnettes qui auraient mimé, dans une lumière aveuglante, des actions « d'une irréalité lunaire ».

Après un tel échec, il fallut attendre seize ans avant que Chirico compte à nouveau parmi les collaborateurs artistiques du Maggio Musicale, cette fois-ci sans le moindre scandale. Pour *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi donné les 17, 19 et 21 mai 1949, dans une mise en scène de Guido Salvini et sous la direction d'Antonio Guarnieri, il a retenu une robuste construction picturale néo-XVIe siècle, dans la continuité de la tradition naguère renouvelée justement sur cette même scène florentine. Son esquisse pour le rideau offre ainsi un exemple achevé de peinture à l'huile de facture classique. Une touche souple et matiériste y est mise au service de la représentation d'Orphée et des autres personnages de cette *favola in musica*, en quelque sorte saisis dans une « pose d'atelier », tandis qu'un temple grec marmoréen se dresse à l'arrière-plan. — MORENO BUCCI

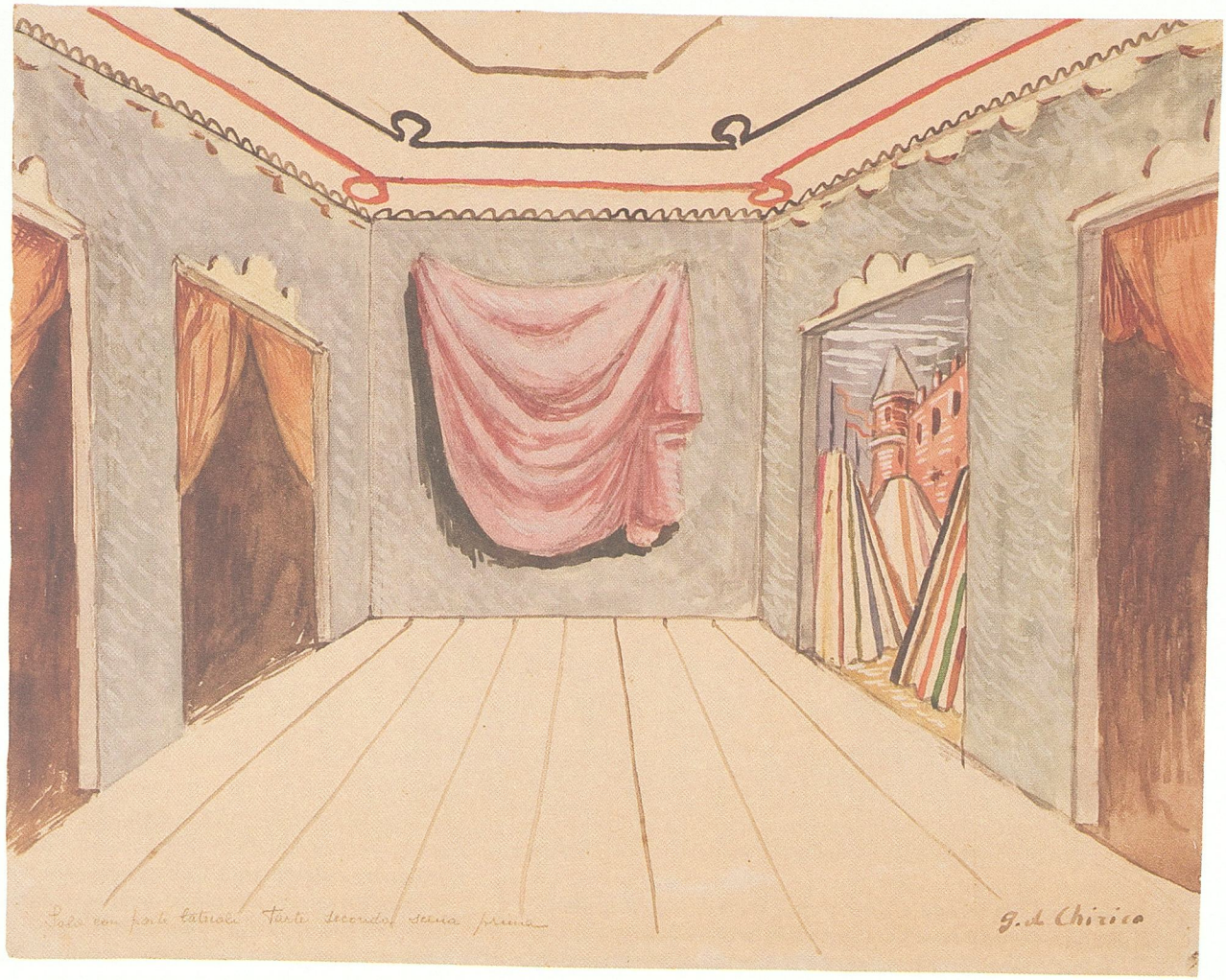
Traduit de l'italien par Renaud Temperini

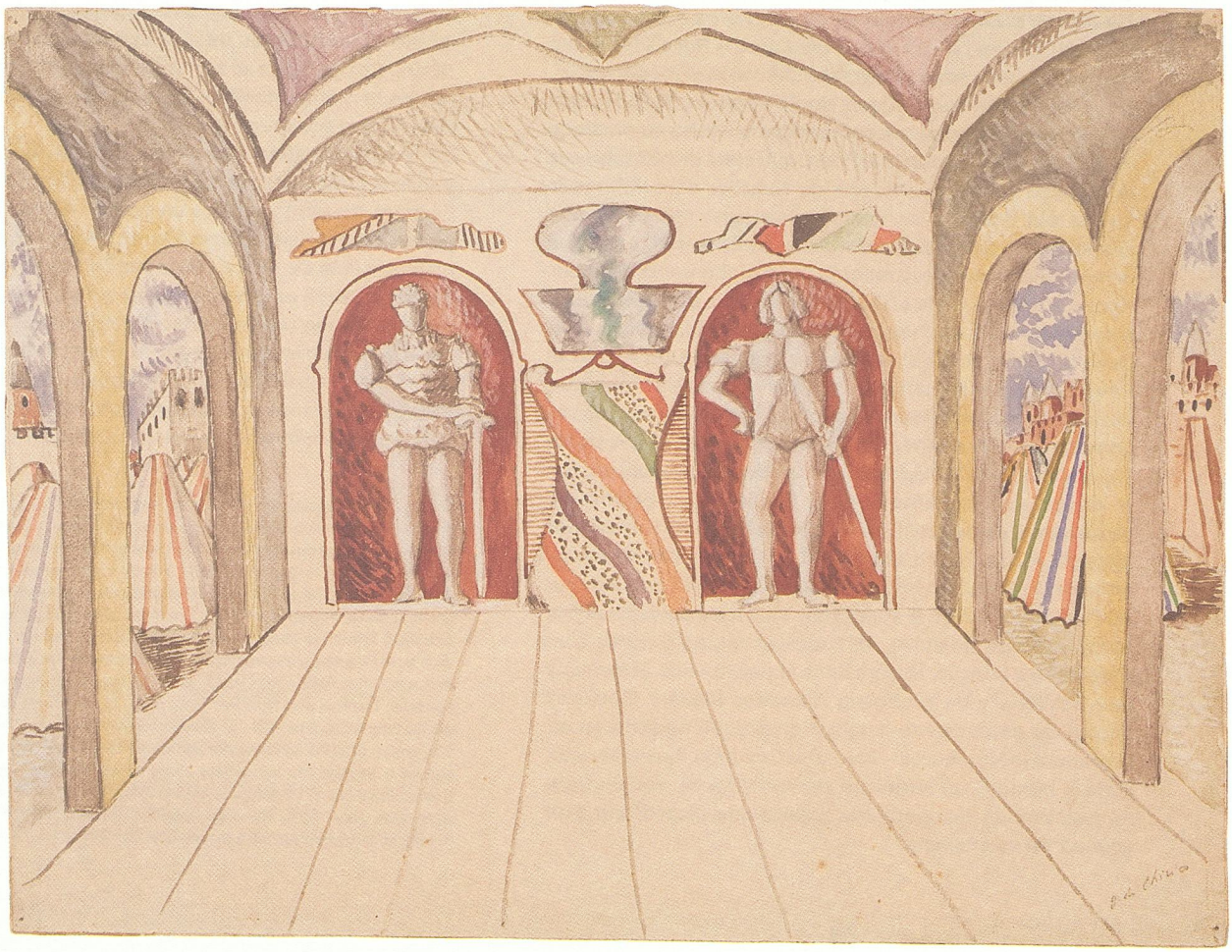
Giorgio de Chirico, *I Puritani*,
dessins préparatoires, 1933
Florence, Teatro del Maggio Musicale
Fiorentino-Fondazione

↑ *Acte I, scène 2, Les Appartements d'Elvire*
Tempera et crayon sur papier, 33,5 × 43 cm

↗ *Acte I, scène 3, La Salle d'armes* (esquisse refusée)
Tempera et crayon sur papier, 35,5 × 43 cm

→ *Acte I, scène 3, La Salle d'armes*
Tempera et crayon sur papier, 38 × 48 cm


Sala con parte laterale Parte seconda scena prima
G. A. Chirico


G. A. Chirico

Igor Stravinsky • John Cox

DAVID HOCKNEY

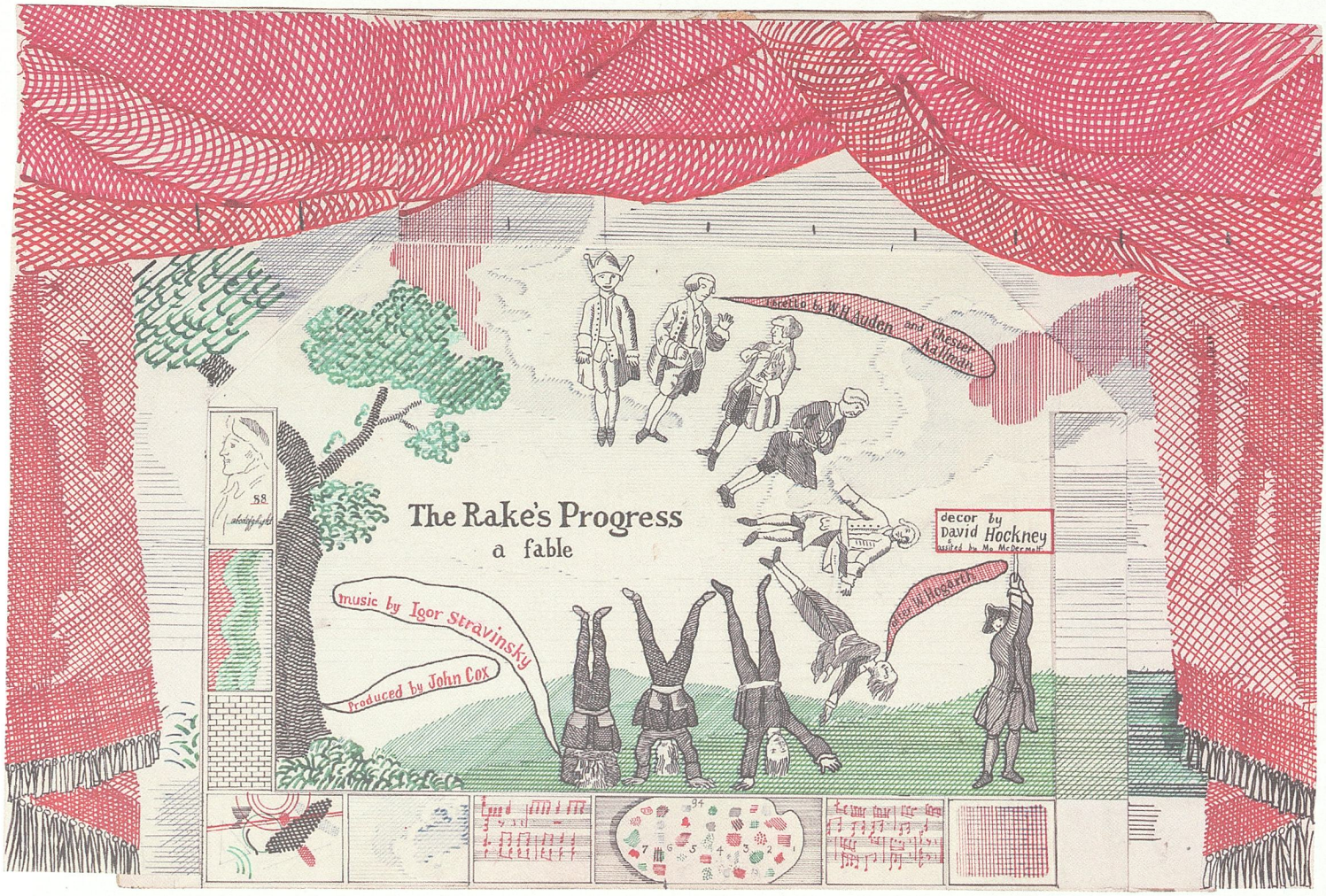
The Rake's Progress

(39) Production à Glyndebourne, Lewes, 21 juin 1975
(Glyndebourne Opera Festival)

« Ce qui m'a frappé à New York, c'était de marcher dans le quartier de Bowery et de voir des ivrognes étendus dans la rue. Dans l'État-providence britannique, franchement, on ne voit pas cela. Mais je me suis dit que les clochards de New York étaient les mêmes qu'à Londres à l'époque de Hogarth. Quand j'ai vu ses gravures pour *A Rake's Progress*, j'ai pensé que je pourrais en tirer une version moderne[1]. »
Le voyage initiatique de David Hockney à New York, en 1961, lui inspire seize gravures composées en écho au portfolio de William Hogarth publié en 1735, qui relate en huit tableaux la réussite puis la déchéance de l'héritier d'un riche marchand qui dilapide sa fortune dans une vie de luxure. Hockney, qui développe les mêmes thèmes sans toutefois servir aucune morale, y raconte les tâtonnements de la carrière d'un jeune artiste et de son exploration du milieu homosexuel new-yorkais, incarnant lui-même la figure du libertin. Dans la lignée du livret rédigé par Wystan Hugh Auden et Chester Simon Kallman entre 1948 et 1951, fidèle à l'intrigue visuelle de Hogarth, Hockney, lorsque le metteur en scène John Cox l'invite en 1974 à créer les costumes et décors de l'opéra *The Rake's Progress* (*La Carrière d'un Roué*), plante le décor au XVIIIe siècle. Pour réaliser ses premières esquisses, il s'est complètement immergé dans l'univers de Hogarth et Stravinsky, s'installant au *Château Marmont*, un hôtel de Hollywood où Stravinsky a vécu. En fin connaisseur de l'histoire de l'art, il appréciait tout particulièrement la force littéraire du livret, uniquement rédigé à partir d'un répertoire d'images. Voyant dans la partition de Stravinsky un « pastiche[2] » de Wolfgang Amadeus Mozart, Hockney choisit de détourner le langage graphique hogarthien en reprenant les hachures – idée que Cox juge musicalement juste – comme un leitmotiv de son propre vocabulaire formel, tout en respectant la palette à la disposition d'un graveur du XVIIIe siècle.

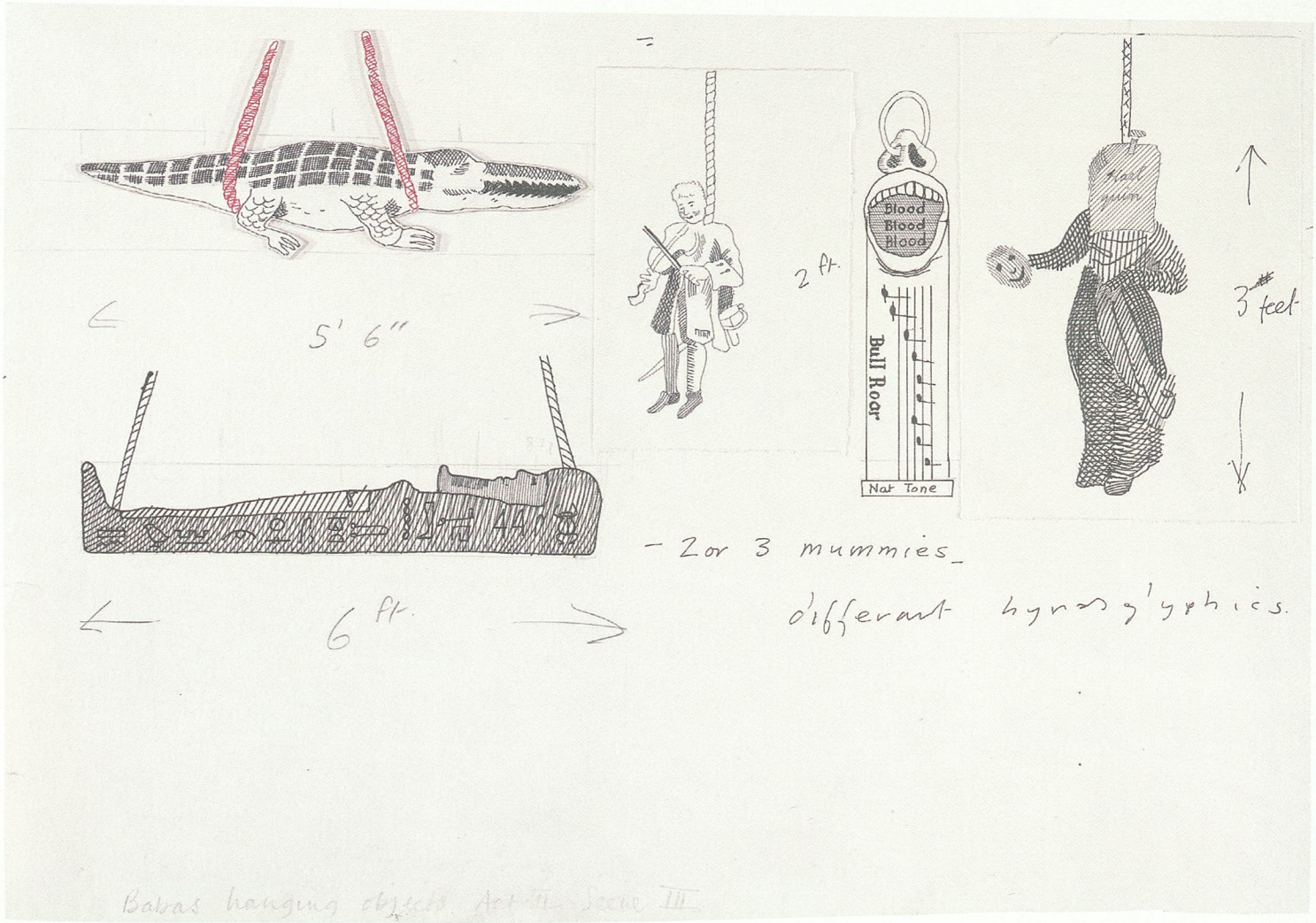
Au-delà de la création des décors, Hockney s'est également beaucoup engagé quant aux questions de mise en scène. Il suggère notamment à Cox de souligner la fulgurance de l'ascension sociale de Tom en le représentant sous les traits d'un collectionneur d'art compulsif. Son investissement total dans le projet traduit la relation atypique qui s'est nouée entre le décorateur et le metteur en scène. Conscient qu'il ne pouvait pas attendre d'un artiste reconnu d'endosser le rôle d'interprète ou de simple exécutant de ses propres désirs, Cox espérait au contraire que « son génie se déploierait de la même manière à l'opéra que s'il travaillait à une toile ou une sculpture[3] ».
Cette collaboration fructueuse – appuyée par le succès public et critique lors de sa création au Glyndebourne Opera Festival, en 1975 – donna un nouvel élan à la production picturale de l'artiste. Comme le remarquait un an auparavant un journaliste du *Times*, « le talent de Hockney a besoin de thèmes (littéraires, généralement) qui élargissent son cercle au-delà de son univers personnel[4] », ce qu'il trouva pleinement dans l'œuvre de Hogarth, Auden et Kallman. Son travail sur scène l'a ainsi libéré du style naturaliste dans lequel il dit s'être enlisé, tout en ouvrant son horizon au fascinant « espace du théâtre[5] ». — ANNE HORVATH

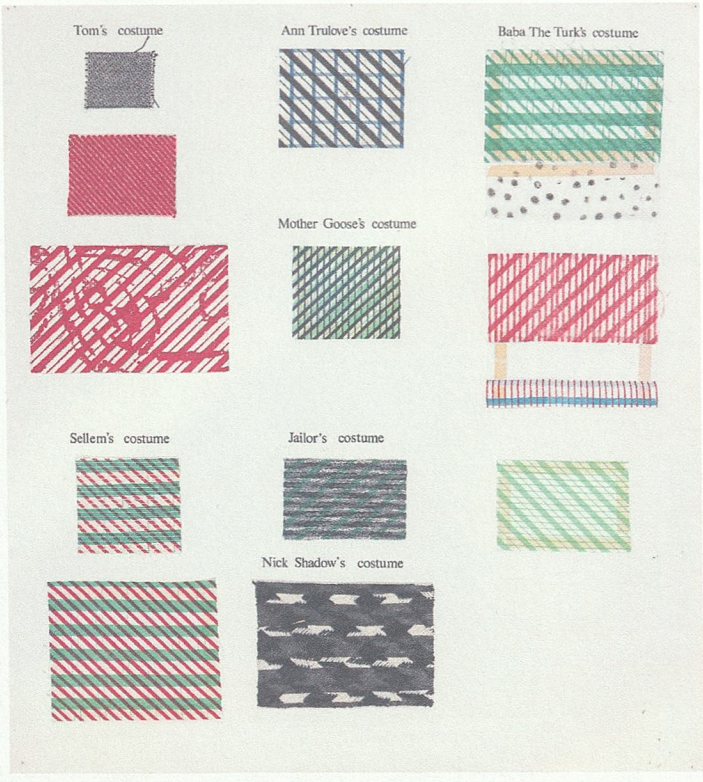
1 « What struck me about New York was the experience of walking on the Bowery and seeing drunks lying about in the street. Frankly, in the English welfare state, you didn't see that. But I thought the derelicts in New York were just like those in Hogarth's London. When, a year or so later I looked at his engravings for *A Rake's Progress* I thought, well, you could do a modern version of this » (Martin Friedman et David Hockney, « Designing *The Rake's Progress* », *in* Martin Friedman [dir.], *Hockney Paints the Stage*, cat. exp., Minneapolis, Walker Art Center, 20 novembre 1983 – 22 janvier 1984, New York, Abbeville Press, 1983, p. 102 ; notre trad.). 2 David Hockney, *That's the way I see it*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 21. 3 « My hope was that his genius would take off as if he were at work on canvas or stone » (Hockney, in *op. cit.* à la note 1, p. 78). 4 « Hockney's talent needs themes (literary, usually) which extend it beyond the immediate circle of his personal world » (*The Times*, 9 juillet 1974, cité *in* Christopher Simon Sykes, *David Hockney. The Biography, 1937-1975*, New York, Random House / Nan A. Talese – Doubleday, 2011, p. 313). 5 Hockney, *op. cit.* à la note 2, p. 29.

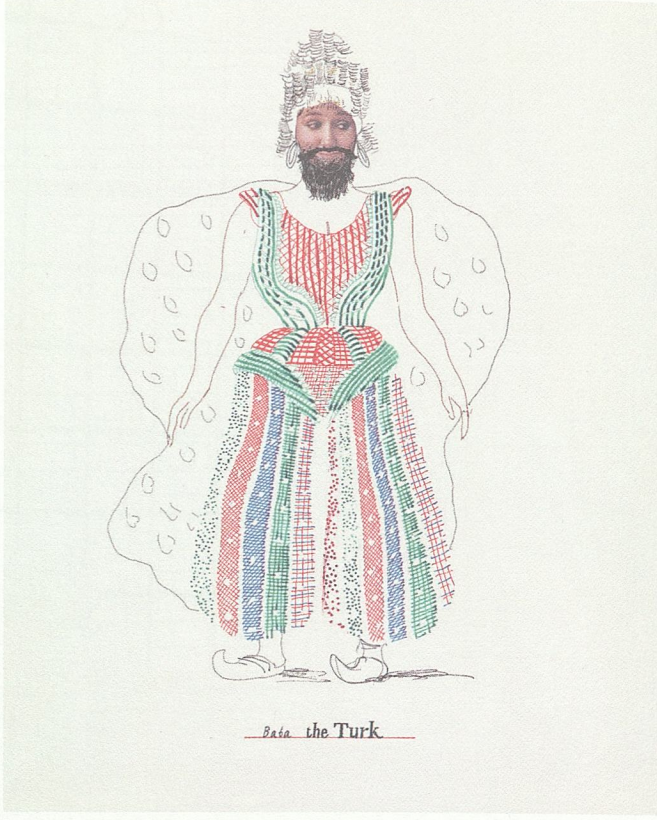


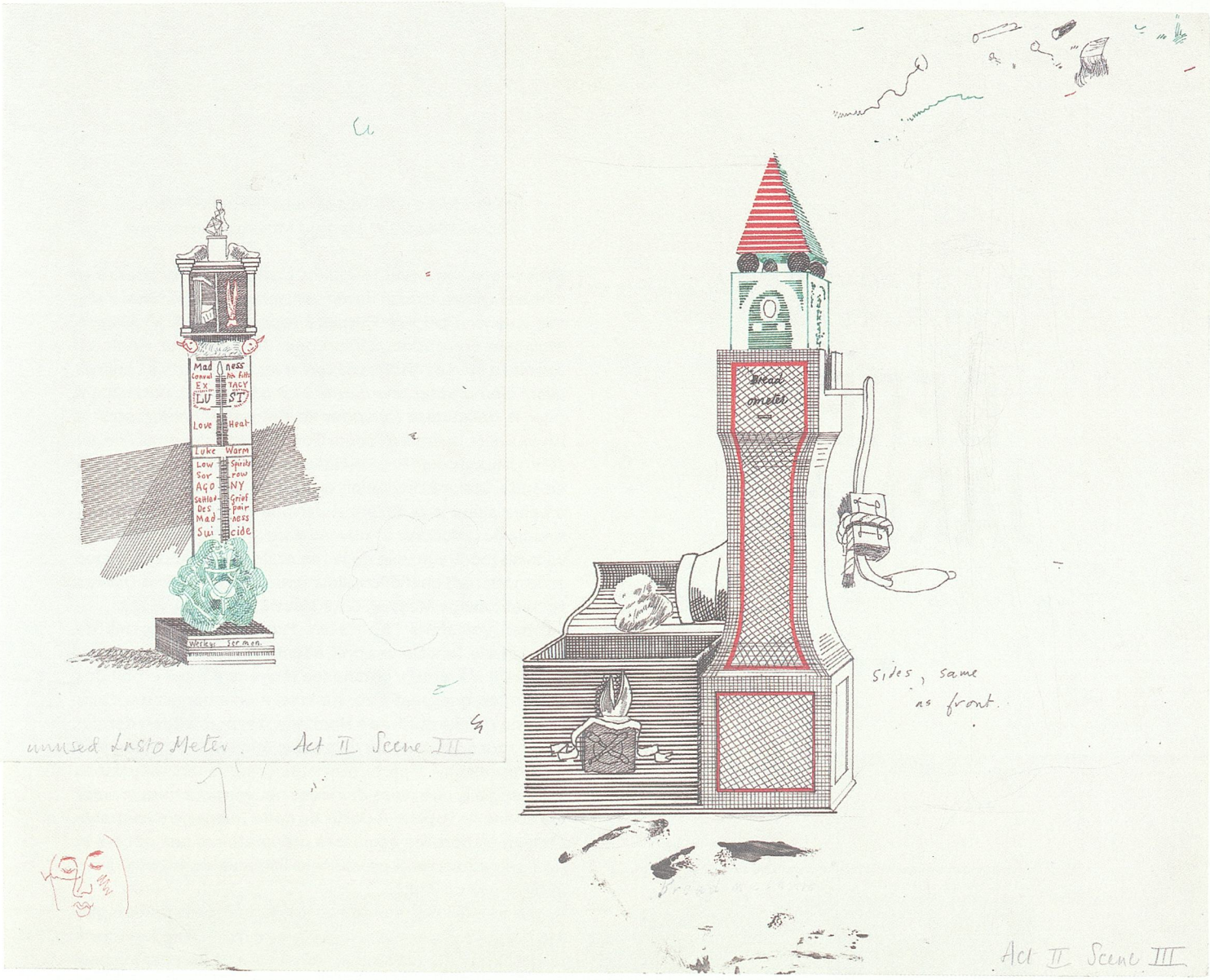
David Hockney, *The Rake's Progress: Drop Curtain*, 1975-1979
Encre et collage sur carton, 35,6 × 52,1 cm
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation

→ p. 56-57. *The Rake's Progress*, mise en scène de John Cox,
décors et costumes de David Hockney, 1975
(reprise, Portland Opera, 2015). Photo Karen Almond


5' 6"
2 ft.
Blood
Blood
Blood
Bull Roar
Nat Tone
3 feet
6 ft.
- 2 or 3 mummies_
different hieroglyphics.
Babas hanging objects Act II Scene III


Tom's costume
Ann Trulove's costume
Baba The Turk's costume
Mother Goose's costume
Sellem's costume
Jailor's costume
Nick Shadow's costume


Baba the Turk



David Hockney, *The Rake's Progress*, 1975
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation

↖ *Baba's Hanging Objects*
Encre et collage sur papier, 29,8 × 41,3 cm

← *Fabrics for Costumes*
Échantillons de tissu, 79,4 × 69,9 cm

← *Baba the Turk*
Encre et collage sur papier, 35,6 × 27,9 cm

↑ *Lustometer and Bread Machine*
Crayon et encre sur papier, 35,6 × 43,2 cm

Igor Stravinsky
Ken Russell

DEREK JARMAN

The Rake's Progress

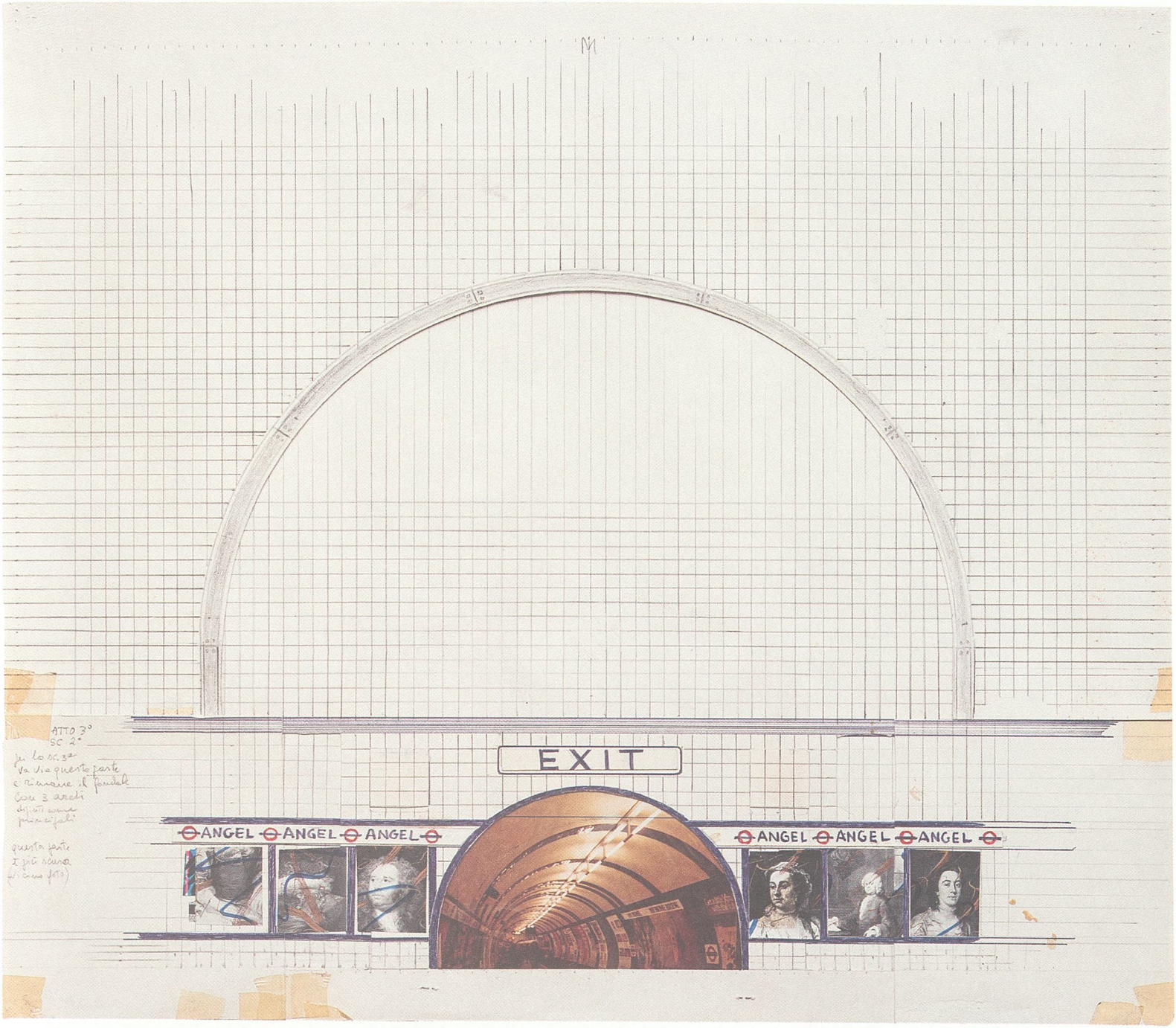
(40) Production au Teatro della Pergola, Florence, 18 mai 1982 (XLVe Maggio Musicale Fiorentino)

Sept ans après David Hockney, c'est au tour du peintre et cinéaste Derek Jarman de réinventer l'opéra d'Igor Stravinsky, mis en scène par Ken Russell à l'occasion du XLVe Maggio Musicale Fiorentino, à Florence. Tout comme Hockney, Jarman a étudié l'histoire de l'art et les beaux-arts à Londres, avant d'embrasser une carrière de décorateur, notamment pour le ballet *Jazz Calendar* de Frederick Ashton pour le Royal Ballet, puis pour l'opéra *Don Giovanni* mis en scène par John Gielgud pour l'English National Opera, tous deux donnés en 1968. Malgré l'invitation tardive de Russell – deux mois à peine avant la première –, Jarman accepte avec enthousiasme de collaborer à nouveau avec le metteur en scène qui lui avait montré la voie de la réalisation cinématographique en le nommant chef décorateur pour *The Devils* (*Les Diables*, 1971) et *Savage Messiah* («Le Messie sauvage», 1972).

Jarman voit dans *The Rake's Progress* «une forme de revanche[1]», tant sur ses précédentes productions, pour lesquelles il n'a jamais obtenu les moyens de ses ambitions scéniques, que, peut-être, sur la relation ambivalente d'amitié et de rivalité qui le lie à Hockney. À rebours de ce dernier, il transpose l'histoire au début des années 1980 à Londres, qu'il représente à partir de l'iconographie des magazines punk anglais, où il puise des idées neuves pour transgresser les codes de l'opéra. À partir de cette imagerie subversive, Jarman élabore les esquisses préparatoires aux décors et aux costumes, qu'il présente à l'équipe du festival sous la forme de collages.

Tom Rakewell porte un tee-shirt caricaturant en vampire Margaret Thatcher, Baba la Turque se mue en vedette de la télévision, tandis que Mother Goose est incarnée par Michael Aspinall en reine des drag-queens[2], menant le chœur en tenue militaire – alors même que la guerre des Malouines, opposant le Royaume-Uni à l'Argentine, faisait rage au moment de la première. La scène du cimetière au troisième acte se déroule, quant à elle, dans une station de métro où le diable est devenu un dealer et Tom Rakewell un héroïnomane. Sur les murs, les publicités sont remplacées par des reproductions d'œuvres de Hogarth, que Ken Russell avait suggéré de recouvrir de graffitis, idée fermement écartée par Jarman. Transfigurant ses personnages en porte-parole de causes politiques et sociales, Jarman dépeint les écueils de la société britannique marquée par les premières années du thatchérisme. Si les discussions furent parfois houleuses pour faire accepter certains accessoires ou symboles sur scène[3], Jarman s'est amusé du puritanisme convenu de la production du festival tout en parvenant à ses fins: «Le Londres moderne s'épanouit parfaitement au Teatro della Pergola. Mon opéra punk et néo-romantique a la flamboyance du XVIIIe siècle[4].» — ANNE HORVATH

1 Derek Jarman, *Dancing Ledge*, Shaun Allen (éd.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, p. 215. 2 Jarman désigne ce personnage «Queen Mother Drag», allusion à la reine mère, Elizabeth (*ibid.*, p. 218). 3 Tony Peake, *Derek Jarman*, Londres, Little, Brown Book Group, 1999, p. 308. 4 «Modern London is perfectly at home in the Pergola Theater. My operatic punks and new romantics have a flamboyance which mirrors the eighteenth century» (Jarman, *op. cit.*, p. 218).



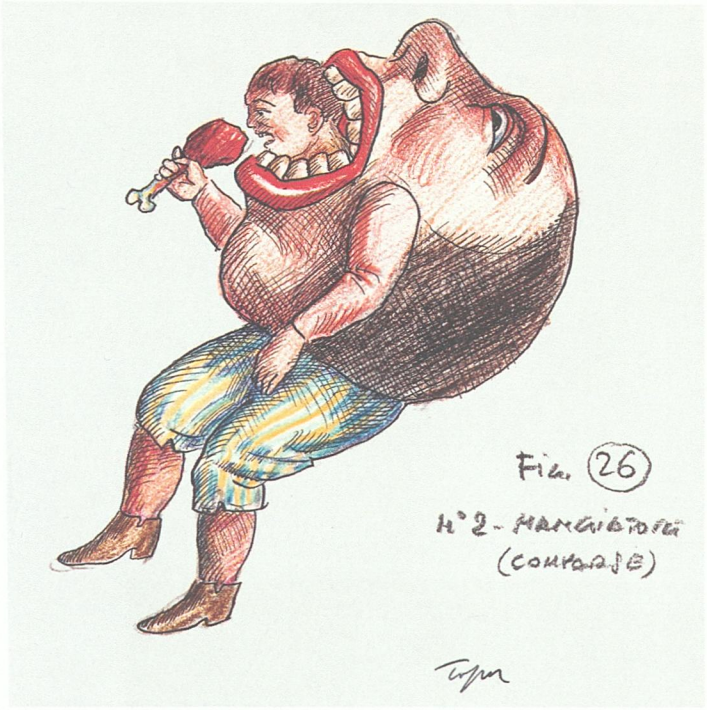
↑ Derek Jarman, *The Rake's Progress, acte III, scène 2, décor*, 1982. Crayon, stylo à bille sur papier et plastique découpés, 42,8 × 47,8 cm. Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione

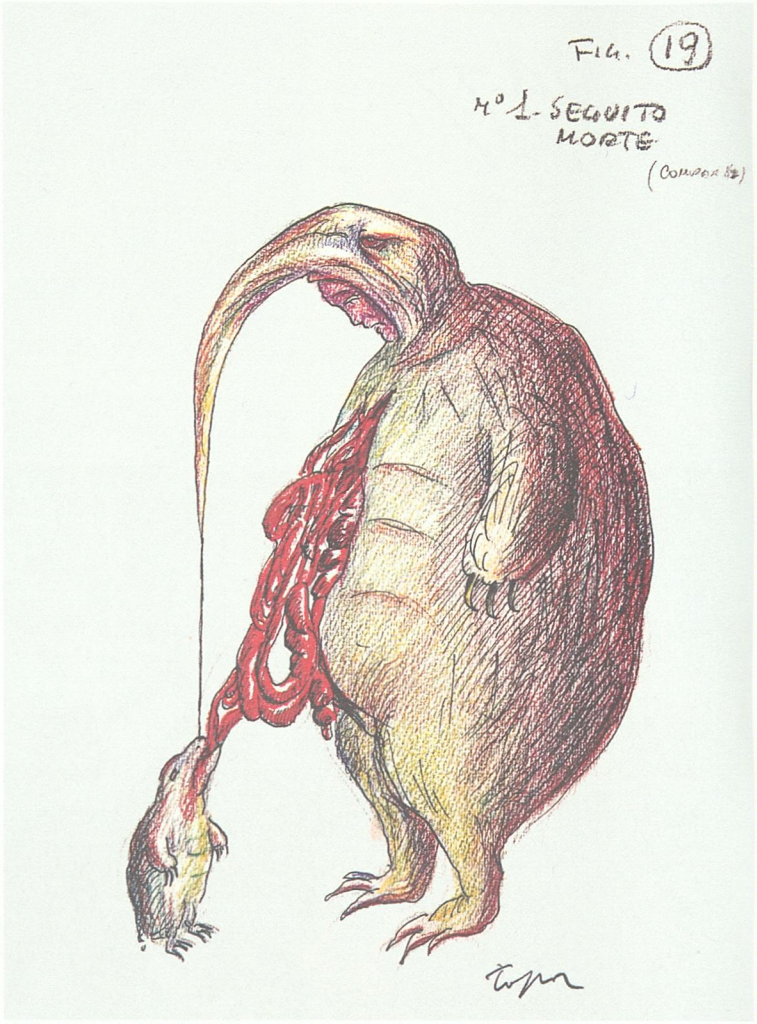
→ p. 62-63. Derek Jarman, *The Rake's Progress, acte I, scène 2, The Punk Style*, 1982. Encre de Chine et collage sur papier, 70 × 100 cm. Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione

Act 1 Sc. 2. The Punk Style Costumes

Oscar Wilde "We are all in the gutter but some of us are looking at the stars"

1977





György Ligeti
Giorgio Pressburger

ROLAND TOPOR

Le Grand Macabre

•

(17) Production au Teatro Comunale di Bologna,
15 décembre 1979

« Le théâtre [...] je l'aime surtout [...] lorsque les passions s'entrechoquent et s'exaspèrent. Avant la pétrification et le triomphe de l'ordre sur le chaos[1]. » Quand l'artiste français Roland Topor (1938-1997), à la fois illustrateur, dessinateur, peintre, écrivain, poète, chansonnier, acteur, metteur en scène et cinéaste, s'empare de l'opéra *Le Grand Macabre* en 1979 au Teatro Comunale de Bologne, une bombe iconoclaste explose sur scène. Cette farce funèbre et débridée en quatre tableaux, sur un livret d'après Michel de Ghelderode, est l'unique opéra du compositeur hongrois György Ligeti (1923-2006), entré depuis durablement au répertoire de nombreuses maisons d'opéra. Il relate comment Nekrotzar, ange de la mort ou Grand Macabre, sorti de sa tombe, entend mettre fin à l'existence paisible des habitants de Breughelland. Sorte de synthèse entre Claudio Monteverdi

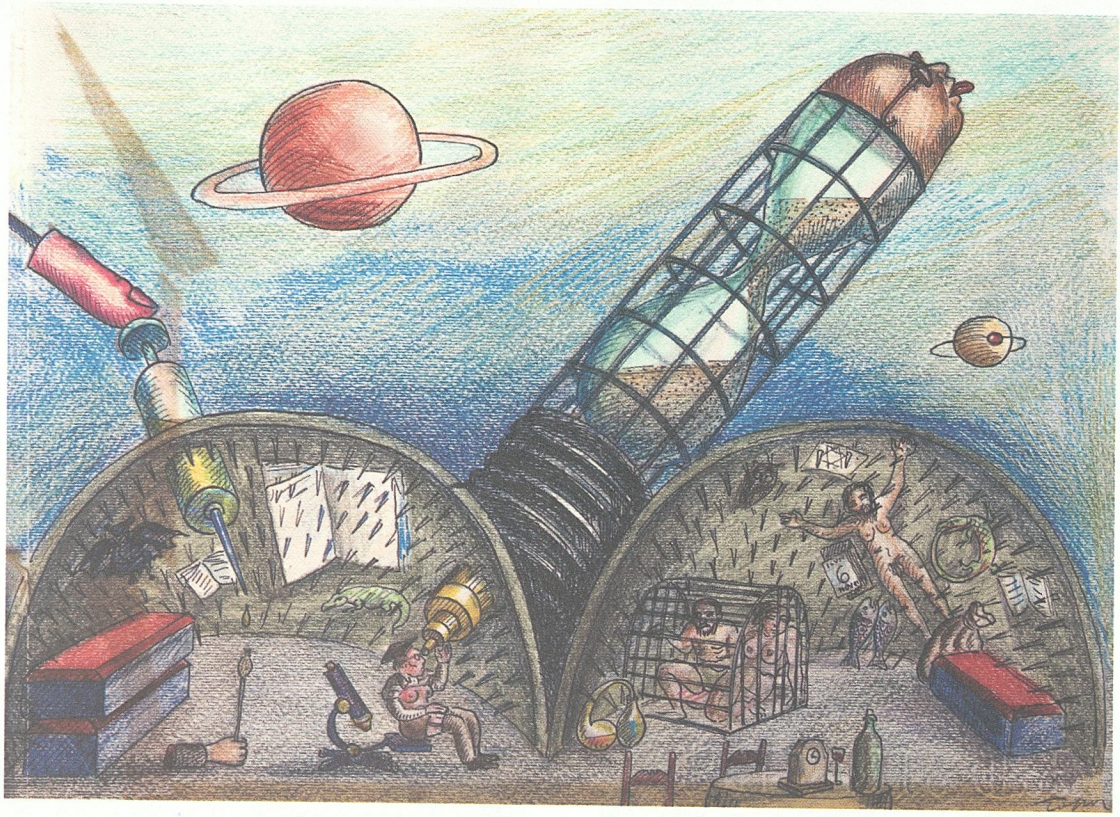
1 Roland Topor, « Théâtre et fantasmes », *La Vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite* L'Hiver sous la table, Munich, Gina Kehayoff, 1994, p. 141.

et le Pop Art, la partition se manifeste par un étonnant langage musical, alliant le travail du son propre à Ligeti et son ingénieux maniement de la citation. Le compositeur assure à ce sujet : « Vous prenez un morceau de foie gras, vous le laissez tomber sur un tapis et vous le piétinez jusqu'à ce qu'il disparaisse, voilà comment j'utilise l'histoire de la musique et, surtout, celle de l'opéra[2]. » Les références picturales telles que Paul Klee, Piet Mondrian, René Magritte, Maurits Cornelis Escher, Saul Steinberg mais aussi la bande dessinée et le cinéma, ayant également amplement nourri le travail sur *Le Grand Macabre*, la convergence du geste compositionnel et de la réponse scénographique de Topor devient effective. Ligeti, particulièrement exigeant quant à l'interprétation de son œuvre, a ainsi répété à maintes reprises que l'imagerie de Roland Topor pour la mise en scène de Giorgio Pressburger à Bologne était la plus en adéquation avec l'imaginaire qu'il avait projeté dans sa partition[3]. Bien plus que de la peinture sur scène, la variété des visions créées est représentative de ce passage du décor à la scénographie caractéristique du XXe siècle, notamment grâce à la mobilité de l'image comme principe de base adopté par l'artiste. « De là, ajoute-t-il, la nécessité pour la mise en scène, les décors et les costumes, de se transformer continuellement afin de rendre le visuel aussi mouvant que l'univers sonore. De réaliser du théâtre animé, comme on réalise du cinéma d'animation. L'une des choses qui me gêne le plus à l'opéra étant l'immobilité de parfois superbes tableaux vivants, tandis que la musique, elle, poursuit son flux constamment renouvelé d'émotions et d'événements[4]. » Poursuivant son expérience à l'opéra, Roland Topor réalise la scénographie et les costumes des *Mamelles de Tirésias* pour l'Opéra de Lille en 1985 et une *Flûte enchantée* en 1990 pour l'Aalto-Theater, l'opéra d'Essen, sinon aussi débridées, du moins portées par une même et singulière fantaisie. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

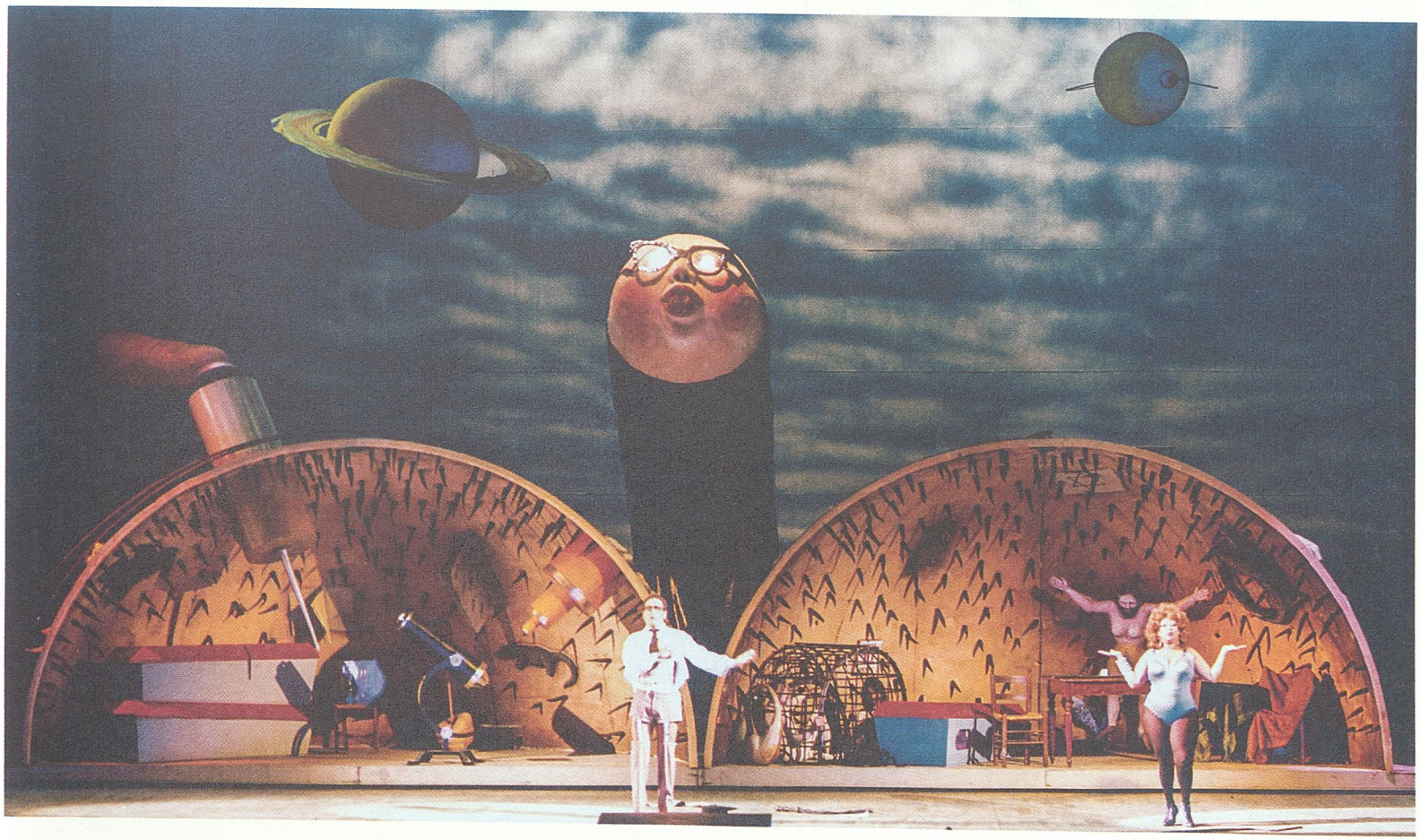
2 Claude Samuel, « Entretien avec György Ligeti », *in* Roland Topor, *Le Grand Macabre. Dessins des décors et costumes de l'opéra de György Ligeti*, Paris, Hubschmid & Bouret et L'Avant-Scène, 1981, p. 25. 3 Voir Samuel, *ibid.*, p. 20 et 29, et Edna Politi, « Entretien avec Ligeti », *Contrechamps*, n° 4, « Opéra », avril 1985, p. 123 : « … la meilleure [mise en scène] fut celle de Bologne, avec les décors et les costumes de Roland Topor : elle était merveilleuse car c'était vraiment une pièce noire démoniaque, d'une grande bizarrerie, sauvage, atroce […]. » 4 Cité *in* Topor, « Préface », *op. cit.*, p. 10.

Roland Topor, *Le Grand Macabre : Mangeur à la cour de Go-Go, Suite de la Mort, Aide de la Mort, Nekrotzar*, 1978. Encre et pastel sur papier, 23 × 22 cm, 27 × 19 cm, 29 × 22 cm et 28 × 21 cm
Bologne, Fondazione Teatro Comunale di Bologna

↑ Roland Topor, *Le Grand Macabre, rideau de scène, acte I.* ↗ *Le Grand Macabre, acte I, scène 2, Chez Astradamors, l'astrologue de la cour*
1978. Encre et pastel sur papier, 24 × 32 cm chacun. Bologne, Fondazione Teatro Comunale di Bologna



↙ ↓ *Le Grand Macabre*, Teatro Comunale di Bologna, 1979
Photos Primo Gnani. Bologne, Fondazione Teatro Comunale di Bologna



ALOÏSE CORBAZ

Gloire à Dieu chalet
Sur les genoux de Bersalieri

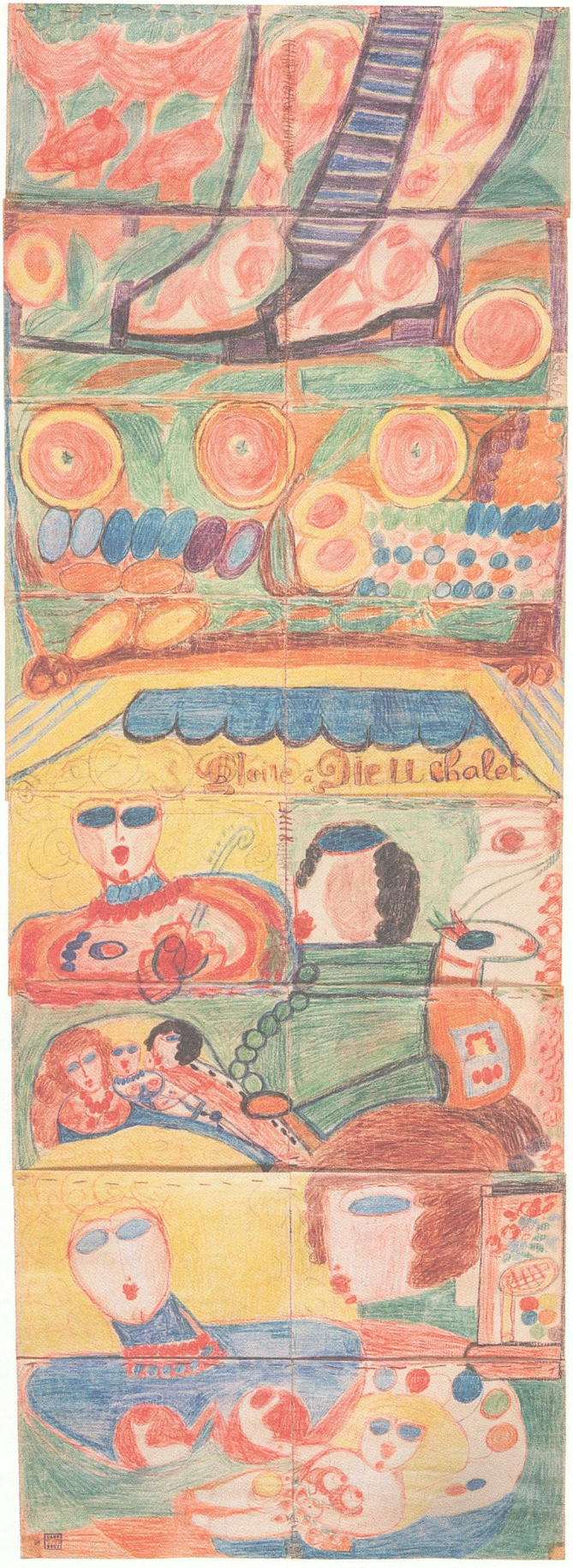
En 1946, Jean Dubuffet (1901-1985) est depuis peu à la recherche d'œuvres produites par des autodidactes dont l'exécution fait fi de toutes les conventions artistiques et techniques[1]. Il rencontre alors la Dr Jacqueline Porret-Forel, qui lui montre les dessins exécutés par Aloïse Corbaz (1886-1964), une patiente de l'hôpital psychiatrique de Cery, à Lausanne. Cette découverte marque une étape décisive dans l'histoire de l'art brut. En 1948, Dubuffet est le premier à exposer ses dessins en tant que créations artistiques, dans le sous-sol de la galerie René Drouin, à Paris, qui accueille le Foyer de l'art brut[2]. Durant vingt ans, il suit le travail d'Aloïse et acquiert des œuvres, qu'il intègre à la collection de la Compagnie de l'art brut : des écrits et des dessins dans des cahiers ou sur des feuilles assemblées, jusqu'à mesurer plusieurs mètres[3]. La créatrice lausannoise est dès lors considérée comme une figure emblématique de l'art brut.

Aloïse Corbaz a vu son monde s'effondrer en 1918, avec son internement en hôpital psychiatrique. À l'âge de trente-deux ans, elle bascule dans un univers mental où elle se perçoit comme morte pour le « monde ancien naturel d'autrefois ». Puis, de 1919 à 1922, dans une démarche de renaissance, elle retrouve force grâce à de courts textes ou à des lettres dans lesquelles elle pose les fondements d'un nouveau monde onirique. Ce cadre fictif devient à la fois son espace de vie et celui d'une multitude de personnages qui y entretiennent des relations passionnelles. Son processus créatif – qu'elle nomme « système du ricochet solaire en consubstantialité alternative » – lui permet d'être à la fois le démiurge et l'incarnation de tous ces protagonistes. Dans un environnement fantasmé, foisonnement de roses, de camélias et de grenades, également peuplé de papillons, de paons et de chevaux, de nombreuses facettes des mondes de l'opéra et du théâtre se confrontent. Dans ses dessins, scénographies théâtrales, rideaux et loges plantent clairement le décor. À l'hôpital, où elle restera jusqu'à la fin de sa vie, Aloïse a accès à des revues illustrées et est fascinée par des figures marquantes de l'histoire, dont elle s'inspire : Napoléon, les papes Pie VII, Pie XII et Jean XXIII ou encore la reine Élisabeth II. Nombre de ses créations évoquent aussi des légendes et des héroïnes empruntées au répertoire lyrique : *Tosca*, *La Traviata*, *Marie Stuart*, *Manon Lescaut*, *Orphée et Eurydice*, *Boris Godounov*, *Tristan und Isolde* ou *La Walkyrie*. Pour Aloïse Corbaz, l'opéra est un rêve inassouvi à l'origine même de son œuvre. Elle avait, dit-on, une belle voix de soprano et avait suivi des cours de chant dans sa jeunesse. Elle rêvait de devenir cantatrice. Cependant, les décisions familiales et sa maladie vont l'empêcher de poursuivre cette ambition. Pendant son internement, l'envie de chanter ne la quittera pas. « Au théâtre, on a toujours les yeux bleus », aimait à dire Aloïse Corbaz. Les yeux baignés de bleu et sans pupilles de ses personnages illustrent leur caractère fictionnel. Le spectacle, quel qu'il soit, est bien au centre de son œuvre.

Dès les années 1920, Aloïse Corbaz s'adonne en secret à sa pratique artistique, mais ne peut pas se procurer librement du papier à dessin. Elle récupère les emballages des colis réceptionnés par l'hôpital, emballages qu'elle défroisse, repasse et associe pour obtenir des supports de plusieurs mètres de longueur. Au fil des années, on finit par mettre à sa disposition du matériel adapté, notamment des cahiers à dessin. Les rouleaux de la créatrice sont travaillés au recto

Aloïse Corbaz, *Gloire à Dieu chalet* (recto), 1953
Mine de plomb, crayon de couleur et fils sur 15 feuilles cousues ensemble, 299 × 56,5 cm. Lausanne, Collection de l'art brut

1 Jean Dubuffet a défini le périmètre de l'art brut notamment dans *L'Art brut préféré aux arts culturels*, cat. exp., Paris, Galerie René Drouin, 1949. 2 Le Foyer de l'art brut existera de 1947 à 1948. Il sera remplacé par la Compagnie de l'art brut, association créée par Jean Dubuffet avec André Breton, Jean Paulhan, Michel Tapié, notamment, en 1948. 3 Toutes ces œuvres font aujourd'hui partie du fonds de la Collection de l'art brut, à Lausanne.


Blaine - Die U chalet

comme au verso et sont composés à la manière d'une pièce en plusieurs actes avec des intermèdes. Le rouleau *Gloire à Dieu chalet* a été exécuté sur un support particulier. Il est composé de seize doubles feuilles dégrafées d'un cahier à dessin vierge, assemblées les unes aux autres par des coutures apparentes.

Au recto se déploient trois scènes et un intermède, contenant une série de couples en registres superposés. La première scène occupe les neuf premiers feuillets, où un homme et une femme se tiennent debout l'un face à l'autre. Ils sont enlacés et dansent sous une farandole de rubans colorés. Semblables à des camélias, les seins de la femme cachent en partie l'uniforme vert de son cavalier. L'espace n'est pas physique mais onirique et Aloïse applique des règles de perspective qui lui sont propres avec peu d'effets de profondeur. Les cuisses sont masquées par des paons et des fleurs. La scène se termine par une représentation des pieds des deux personnages, suivie par une composition florale en guise d'intermède. Puis, sous un rideau de scène relevé, une femme tient un petit luth aux côtés d'un homme et un couple avec un enfant apparaît, escorté d'un chameau. Cette face du rouleau se conclut avec deux femmes qui accompagnent un homme ayant une palette de peintre à la main, un petit tableau étant accroché derrière lui.

Au verso, on découvre un château aux tourelles rouges dans un environnement fleuri. En dessous, Aloïse Corbaz a représenté une scène de Nativité. Une Vierge est assise devant un sapin de Noël, son Enfant sur les genoux, avec, à leur gauche, un éléphant à la trompe violette et, à leur droite, un Bon Enfant[4]. Un nouvel intermède se compose d'un petit kiosque à coupole entouré de quatre anges blonds aux ailes dorées, vêtus de bleu. La scène suivante est une succession de trois figures, un homme avec une petite sphinge sur l'épaule, une femme à la robe rouge flamboyante et un homme blond dont le corps se réduit à une main.

Dans ses dessins, Aloïse Corbaz offre une place de choix à de grandes cantatrices. Elle désigne clairement Jenny Lind (1820-1887) et surtout La Malibran (1808-1836), qu'elle aime montrer en plein récital. La créatrice représente aussi à de nombreuses reprises la soprano Lilas Goergens. Dans le dessin *Grande Cantatrice Lilas Goergens*[5], celle-ci est vêtue d'un manteau écarlate doublé d'hermine et d'une robe faite de boutons de camélias multicolores. À sa gauche se tient un officier en uniforme bleu à baudrier rouge, une grande corne d'abondance rouge et verte disposée devant lui. — PASCALE JEANNERET

4 Le Bon Enfant est le Père Noël de la région natale d'Aloïse Corbaz, le canton de Vaud, en Suisse. Son effigie ornait les boîtes de biscuits ou de chocolats que l'on offrait à Noël. 5 Lilas Goergens (1878-1945) était une chanteuse d'origine prussienne installée à Lausanne. Elle s'est produite à plusieurs reprises entre 1902 et 1920 dans le canton de Vaud. Il est probable qu'Aloïse Corbaz ait entendu la chanteuse lors d'un récital et en ait gardé un vif souvenir.

Aloïse Corbaz

← *Sur les genoux de Bersalieri* (verso, détail), 1953. Mine de plomb, crayon de couleur et fils sur 15 feuilles cousues ensemble, 299 × 56,5 cm.

↑ *Grande Cantatrice Lilas Goergens*, 1960-1963. Craie grasse sur papier, 65 × 50 cm

Lausanne, Collection de l'art brut

MUSEUM IN PROGRESS

Rideau de fer

Le voile à dévoiler. À l'opéra, le rideau de scène rythme les représentations en dévoilant puis en voilant à nouveau l'espace scénique. Il en va de même pour le rideau pare-feu ou rideau de fer, qu'un règlement a rendu obligatoire dans les théâtres autrichiens depuis l'incendie du Ringtheater, en 1881. Au Staatsoper de Vienne, le projet artistique « Rideau de fer » (*Eiserner Vorhang*) de l'association *museum in progress* attribue à ce pare-feu une seconde fonction, celle de surface d'exposition pour des œuvres contemporaines, qui apparaissent une fois que le rideau baissé dissimule la scène[1]. Dans ces moments suspendus – avant le spectacle ou durant les entractes –, habités par la tension de l'attente, le « Rideau de fer » déploie sa force évocatrice, une même œuvre contemporaine de grand format accompagnant et dialoguant avec les représentations les plus diverses qui se succèdent sur la scène. Conçus tout exprès pour l'espace réservé au public, ces tableaux font partie intégrante de l'expérience éphémère vécue dans la salle par le spectateur, comme tout ce qui s'y déroule. Remplacées chaque année depuis 1998, ces grandes compositions (176 m²) sont fixées au moyen d'aimants sur le rideau de fer, où elles sont visibles de huit à neuf mois. Un jury indépendant, actuellement représenté par Daniel Birnbaum et Hans Ulrich Obrist[2], est chargé de sélectionner les artistes de renommée internationale dont le travail sera présenté aux plus de 600 000 visiteurs qu'accueille le Staatsoper chaque saison.

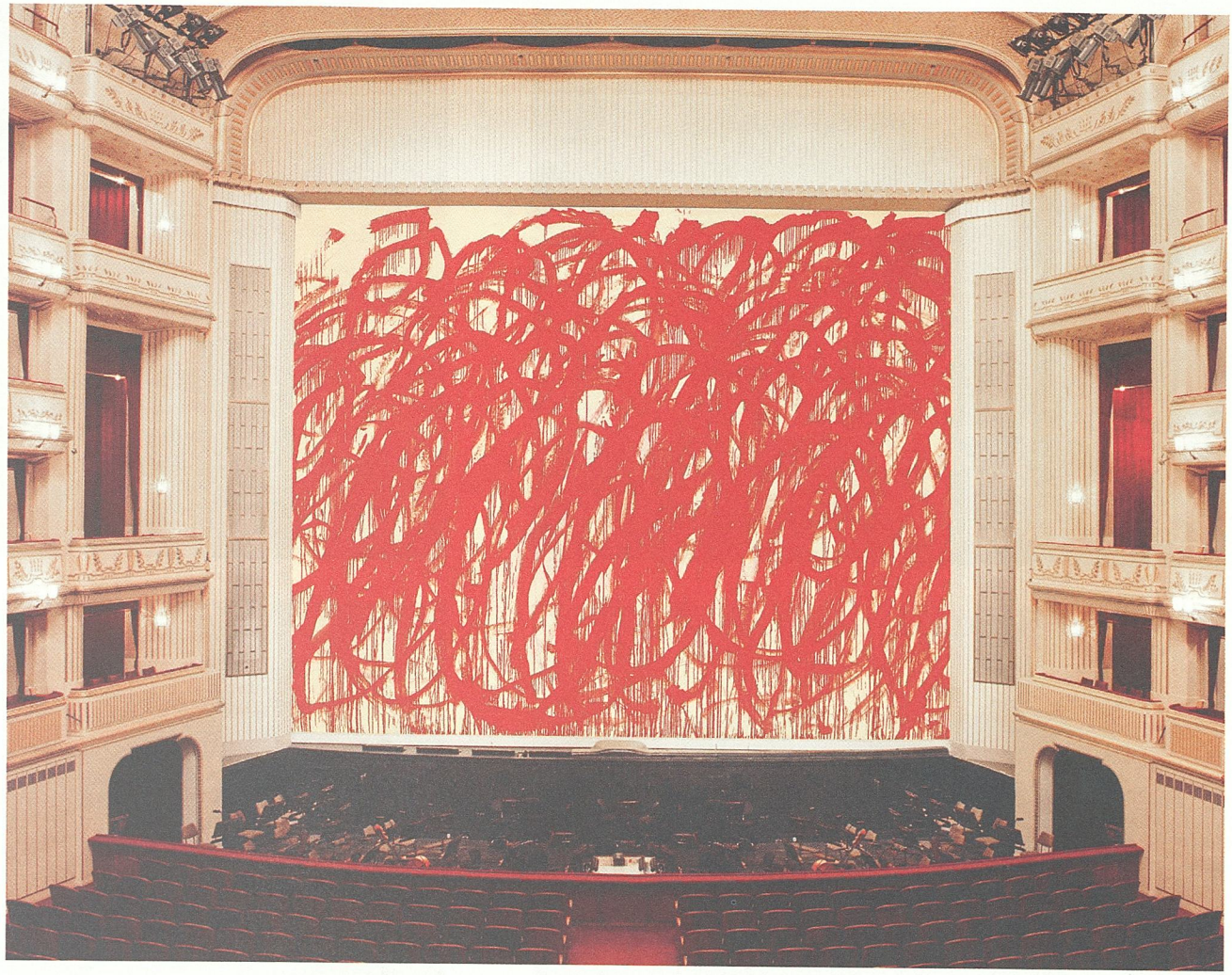
Jusqu'à présent, ils ont pu ainsi voir les œuvres de Pierre Alechinsky, Tauba Auerbach, John Baldessari, Matthew Barney, Thomas Bayrle, Tacita Dean, Cerith Wyn Evans, Dominique Gonzalez-Foerster, Richard Hamilton, David Hockney, Christine & Irene Hohenbüchler, Joan Jonas, Jeff Koons, Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Giulio Paolini, Rirkrit Tiravanija, Rosemarie Trockel, Cy Twombly, Kara Walker et Franz West. Pour la saison 2002-2003, le projet s'est aussi exporté avec la réalisation par Elmgreen & Dragset d'un « Rideau de fer » pour le Komische Oper, l'opéra comique de Berlin. Enfin, pour permettre au spectateur de l'exposition « Opéra Monde » du Centre Pompidou-Metz d'éprouver toute la force et la qualité de l'effet produit sans pour autant devoir faire le voyage de Vienne, le tableau *Helen & Gordon*, réalisé par Dominique Gonzalez-Foerster pour la saison 2015-2016 du Staatsoper, a été adapté en vue de sa présentation à l'Opéra-Théâtre de Metz, la plus ancienne salle de théâtre en fonction de France (voir p. 79).

Proposer des modes de présentation et des lieux inhabituels pour des œuvres d'art contemporain, tel est le credo artistique de *museum in progress*, fondé à Vienne en 1990 par Kathrin Messner et Josef Ortner. En s'appuyant sur le « concept élargi de l'art » théorisé par Joseph Beuys, cette association à but non lucratif interroge et étend le concept de l'espace muséal en transformant, par ses activités, un lieu public ou un média en « musée ». Grâce à des expositions dans divers cadres – pages de journaux ou de magazines, panneaux d'affichage, façades d'immeuble, salles de concerts ou encore écrans de télévision –, *museum in progress* introduit l'art dans la vie quotidienne et parvient à toucher un public bien plus vaste qu'une institution muséale conventionnelle. La série « Rideau de fer » métamorphose de façon temporaire le Staatsoper en musée et la salle où se trouve le public en espace d'exposition, pour une seule et unique composition. Cette expérience artistique surprend nombre de visiteurs, qui, captivés par sa « frontalité monumentale[3] », passent bien plus de temps à observer le tableau qu'ils ne le font d'ordinaire devant une œuvre de musée.

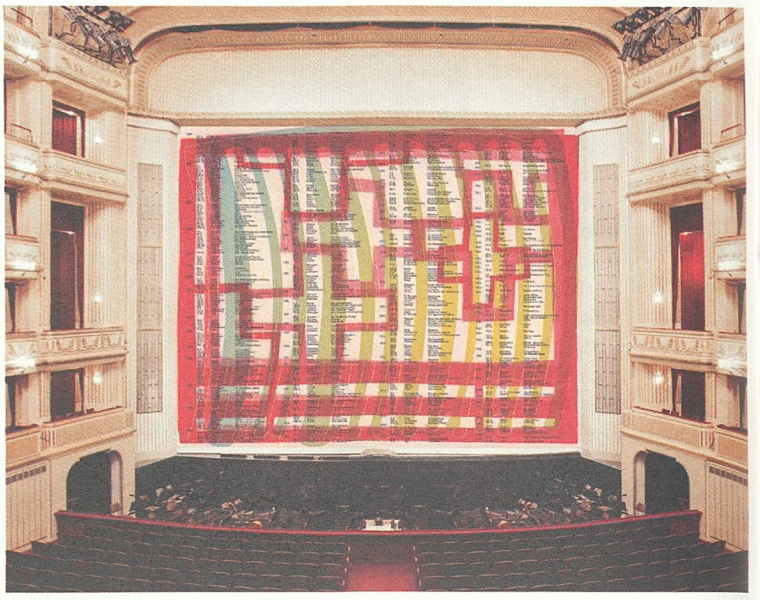
Au Staatsoper de Vienne, le « Rideau de fer » ne dissimule pas seulement un pare-feu mais aussi le tableau que Rudolf Hermann Eisenmenger y a peint dans les années 1950. Cette œuvre problématique, tant du point de vue politique que de celui de l'histoire de l'art, est ainsi confrontée à la pratique artistique contemporaine[4]. La masquer ne vise pas à cacher ce qu'on ne saurait voir par une feuille de vigne mais au contraire à aiguiser le regard sur ce qui est ainsi voilé. Le remplacement annuel de l'œuvre présentée permet d'alimenter le débat, en modifiant et en actualisant les points de vue[5]. En établissant le lien entre déficits dus à l'histoire et réflexion contemporaine sur ces derniers, cette initiative artistique donne à l'exposition de ces œuvres le caractère d'une démarche clairement socio-politique. Avec cette alternance de voiler, dévoiler ou encore de voiler pour dévoiler, le projet « Rideau de fer » est à la frontière entre art visuel et arts vivants, celle-ci devenant ici le « seuil » qui permet d'établir des liens et autorise de nouvelles expressions[6]. Ce faisant, il rend la frontière entre la vie et l'art subitement perméable et offre à l'art contemporain un espace où il peut donner sa pleine mesure. — KASPAR MÜHLEMANN HARTL

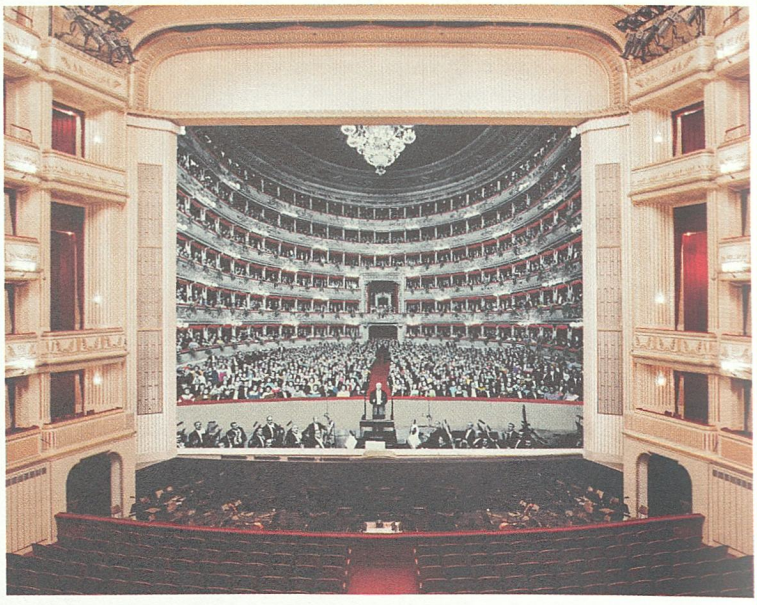
Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller

1 Pour des informations plus complètes sur le projet « Rideau de fer », voir Kaspar Mühlemann Hartl et Dominique Meyer (dir.), *Curtain – Vorhang. Der Eiserne Vorhang der Wiener Staatsoper – Ein lebendiger Museumsraum*, Vienne, Verlag für moderne Kunst, 2017. 2 Les anciens membres de ce jury étaient Robert Fleck, Kasper König, Akiko Miyake et Nancy Spector. 3 Voir Bice Curiger, « Monumental Frontal », *in* Mühlemann Hartl et Meyer (dir.), *op. cit.*, p. 10. 4 L'artiste autrichien Rudolf Hermann Eisenmenger, qui a adhéré au parti nazi dès 1933, a dirigé de 1938 à 1945 la Wiener Künstlerhaus (« maison des artistes ») et peint, à l'époque, plusieurs œuvres de propagande. La guerre finie, il a renoué presque sans accrocs avec le succès et, après un long processus de sélection, a été choisi pour réaliser un décor pour le rideau de fer du Staatsoper, nouvellement reconstruit. À l'époque déjà, le choix du mur d'Eisenmenger fut sévèrement critiqué par la presse, il est vrai non pas en raison du passé nazi de l'artiste, mais du caractère conservateur de l'œuvre. À ce sujet, voir Christine Oertel, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang », *in* Mühlemann Hartl et Meyer (dir.), *op. cit.*, p. 198-201. 5 La nécessité de ce débat s'illustre à travers les résistances qu'il suscite, comme cette pétition contre le projet de 2002, qui a réuni près de 22 000 signatures, ou cette question parlementaire soulevée en 2010 par le parti d'extrême droite Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ ; « parti de la liberté d'Autriche »). 6 Le concept de « seuil » (*Schwelle*) est emprunté à Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004, p. 356 et *sqq.*



WIEN
Musik





museum in progress
Eisener Vorhang (projet « Rideau de fer »),
Staatsoper de Vienne, 1998-
C-print, 12 × 14,7 m chacun
Courtesy museum in progress, Vienne

← p. 73 Cy Twombly,
Sans titre, 2010 / 2011

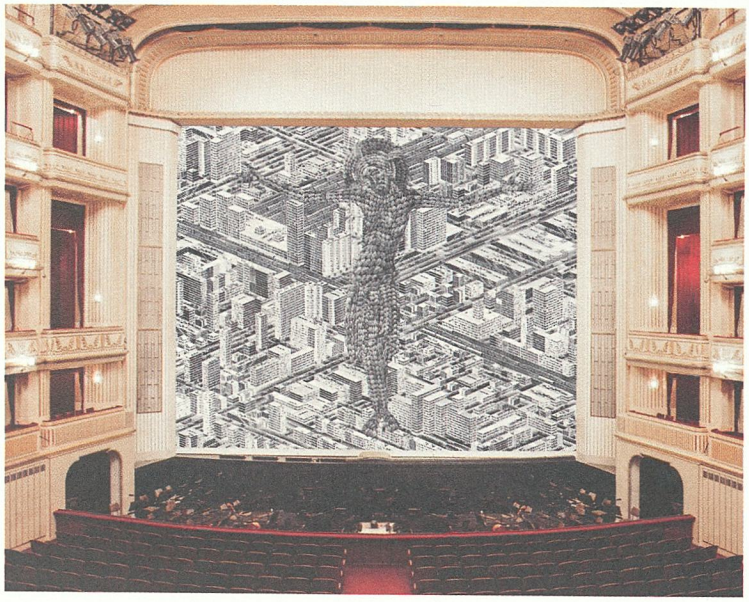
← p. 73 David Hockney,
Sans titre, 2012 / 2013

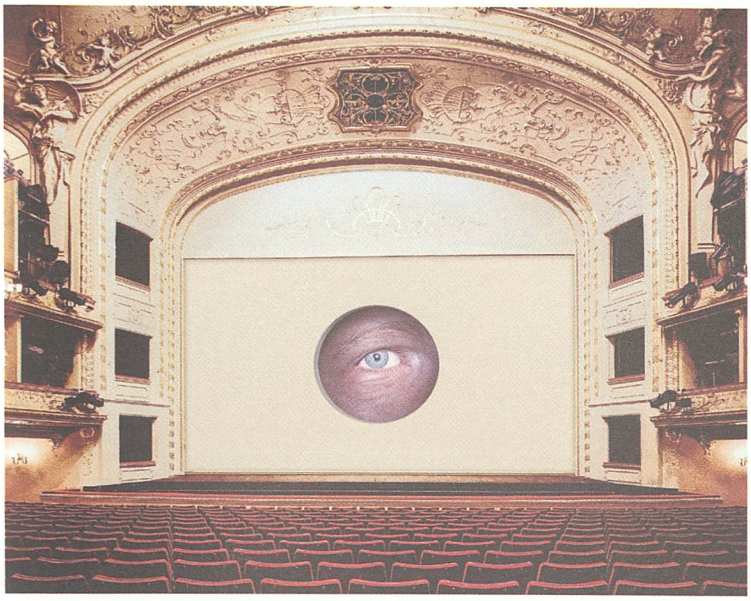
↑ Kara Walker,
Sans titre, 1998 / 1999

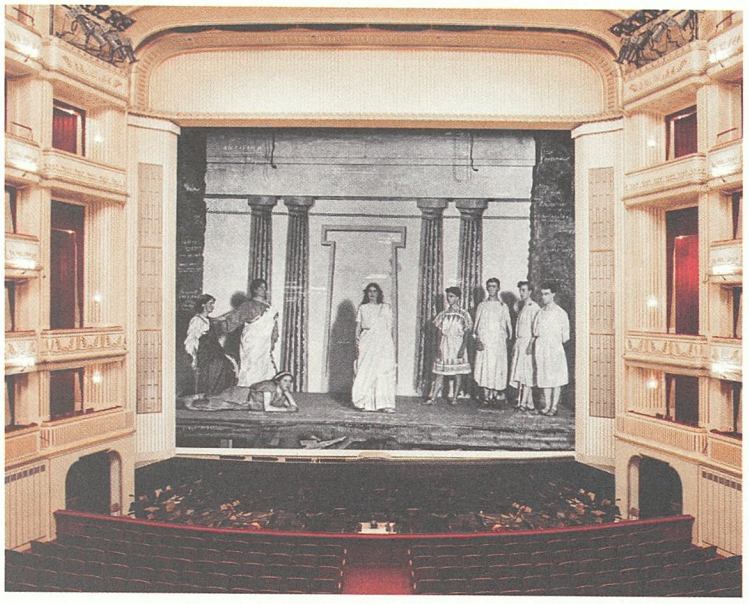
↗ Christine et Irene Hohenbüchler,
Sans titre, 1999 / 2000

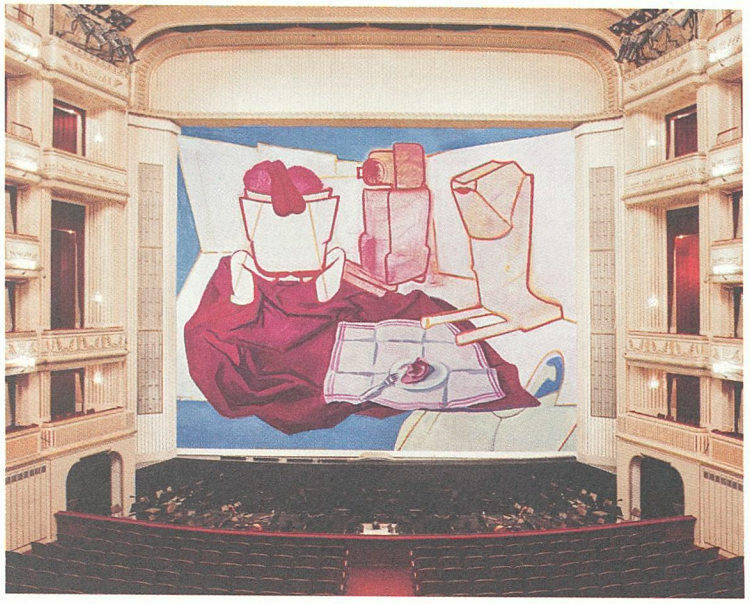
→ Matthew Barney,
Sans titre, 2000 / 2001

↘ Richard Hamilton,
Retard en Fer – Delay in Iron,
2001 / 2002









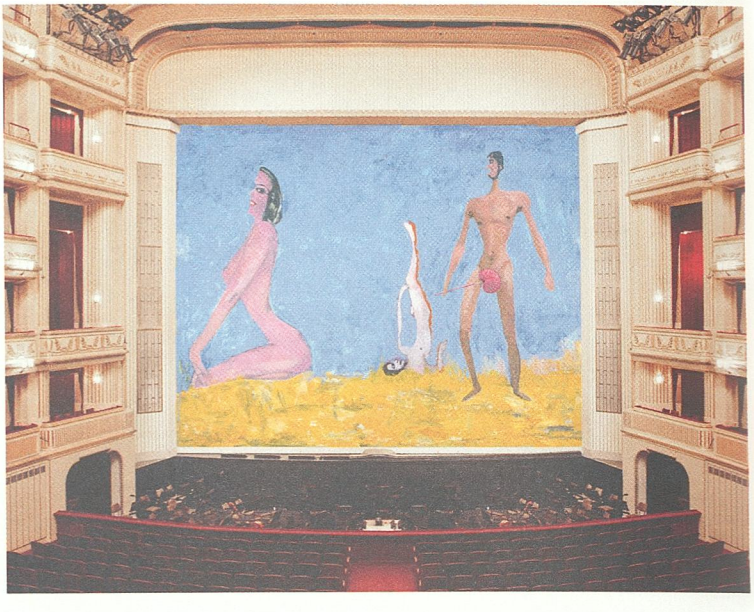
↑ Giulio Paolini,
Sans titre, 2002 / 2003

↑ Michael Elmgreen et Ingar Dragset,
Looking Back, 2002 / 2003
[C-print, 7,4 × 12,4 m, Berlin, Komische Oper]

↗ Thomas Bayrle,
Sans titre, 2003 / 2004

↗ Tacita Dean,
Play as Cast, 2004 / 2005

→ Maria Lassnig,
Frühstück mit Ohr – Breakfast with Ear,
2005 / 2006



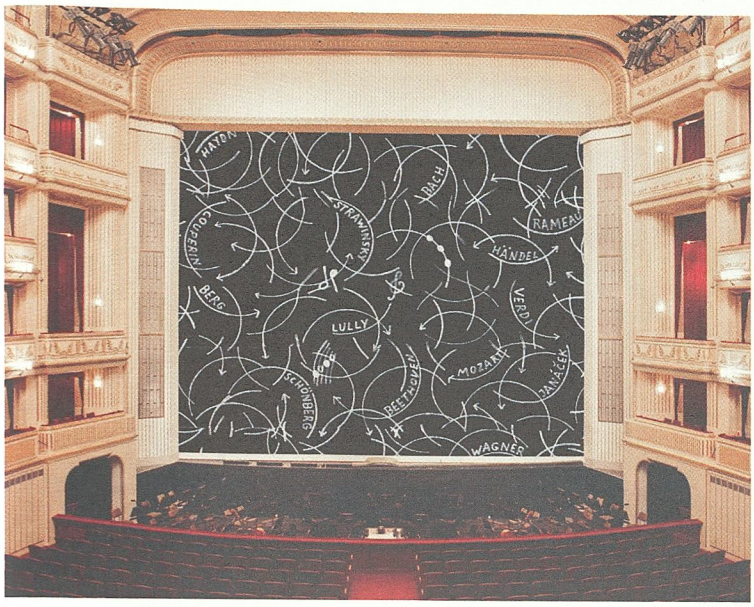
↑ Rirkrit Tiravanija,
Angst Essen Seele auf – Fear Eats the Soul, 2006 / 2007

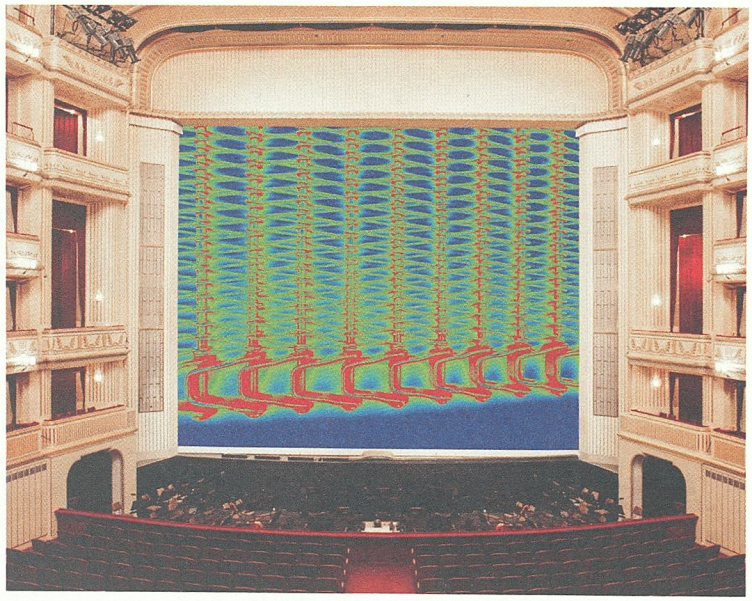
↑ Jeff Koons,
Geisha, 2007 / 2008

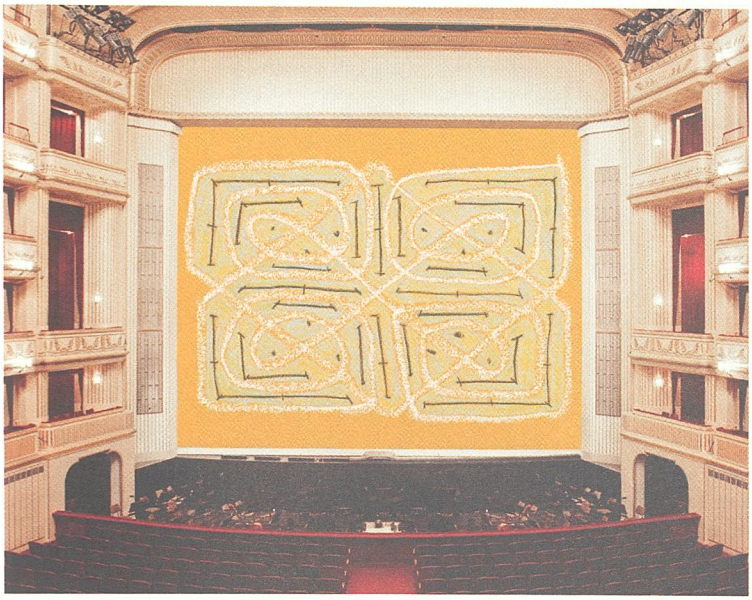
↗ Rosemarie Trockel,
Sans titre, 2008 / 2009

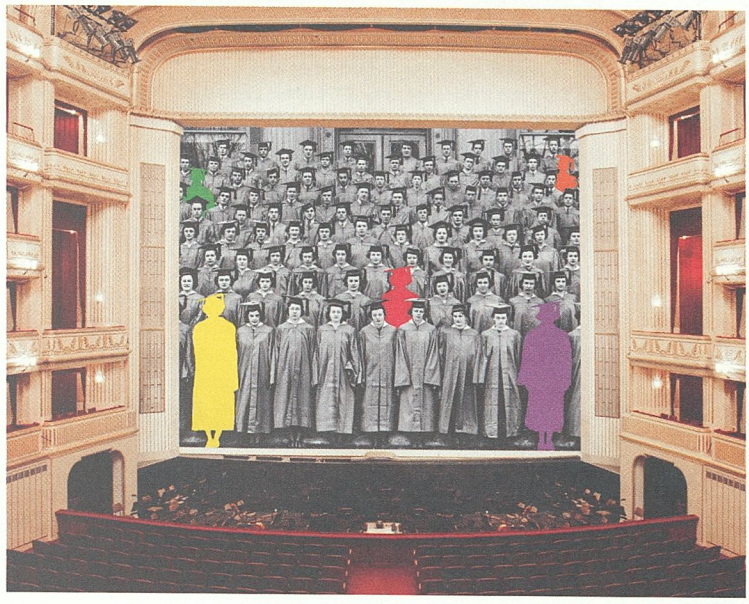
↗ Franz West, *Drei – Vom Vorgang ins Temperament*, 2009 / 2010

→ Cerith Wyn Evans,
Sans titre, 2011 / 2012









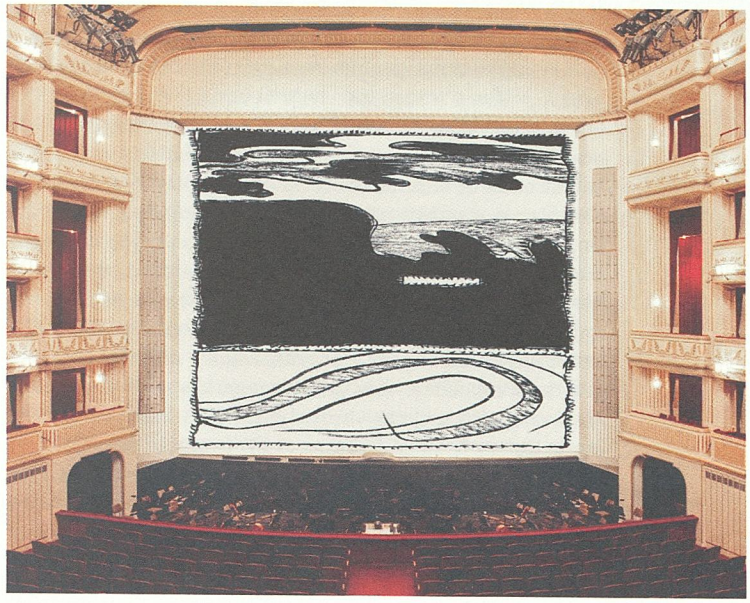
↑ Oswald Oberhuber,
Sans titre, 2013 / 2014

↑ Joan Jonas,
Sans titre, 2014 / 2015

↗ Tauba Auerbach,
A Flexible Fabric of Inflexible Parts III,
2016 / 2017

↗ John Baldessari,
Graduation, 2017 / 2018

→ Pierre Alechinsky,
Loin d'ici, 2018 / 2019



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

Helen & Gordon

Dominique Gonzalez-Foerster figure bien parmi les artistes de l'exposition « Opéra Monde », pourtant, aucune de ses œuvres n'est visible dans les salles du Centre Pompidou-Metz. Sa contribution est présentée à l'Opéra-Théâtre de Metz, dont le rideau de fer est habillé cet été par son œuvre *Helen & Gordon*, créée en 2015 pour le Wiener Staatsoper, l'opéra de Vienne, dans le cadre du projet *museum in progress*[1]. À Metz, le public se retrouve ainsi face à une photographie couleur couvrant une surface de 64 mètres carrés. Contrairement à ce que suggèrent les deux prénoms du titre, il ne s'agit pas d'un double portrait, mais de celui d'une femme seule. Elle est assise, appuyée sur ses deux mains, les jambes repliées, vêtue d'une jupe crème et d'une blouse rose, sur une toile peinte couvrant le sol. Le fond et le mur de gauche sont aussi entièrement couverts de compositions abstraites peintes d'une même main énergique. Dans cette composition, Gonzalez-Foerster se livre à l'une de ses « apparitions », terme sous lequel elle désigne ses nombreuses incarnations. Celles-ci sont intimement liées à la passion qu'elle entretient pour l'opéra et pour une forme d'œuvre « qui ne peut pas s'appréhender d'un coup, ni dans le temps ni dans l'espace, puisqu'elle n'existe à aucun moment rassemblée, mais toujours fragmentée[2] ».

Sur la scène de Metz, nous la découvrons dans le rôle de la peintre américaine Helen Frankenthaler. Elle emprunte l'apparence et la pose de cette représentante de l'expressionnisme abstrait et recrée sa peinture. À vrai dire, Dominique Gonzalez-Foerster n'imite aucun de ces trois éléments (apparence, pose et peinture) dans le dessein d'atteindre une ressemblance confondante. Ce qui lui importe n'est pas l'illusion mais l'expérience personnelle vécue grâce à cet acte d'appropriation[3]. L'artiste s'est glissée de nombreuses fois dans la peau d'une ou d'un autre. Ainsi, elle a été successivement Bob Dylan, Sarah Bernhardt, Maria Callas, Marilyn Monroe, Emily Brontë, Véra Nabokov, Lola Montez, Heathcliff, Fitzcarraldo, Edgar Allan Poe, Scarlett O'Hara et Louis II de Bavière. Il s'agit de figures historiques, de héros de fiction ou d'une combinaison des deux. De fait, pour ce qui est de Scarlett O'Hara ou de Fitzcarraldo, Gonzalez-Foerster ne personnifie pas seulement des êtres fictifs mais aussi ceux qui les ont incarnés, en l'occurrence Vivian Leigh et Klaus Kinski.

Helen & Gordon illustre une autre forme de combinaison, car, avec Helen Frankenthaler, Gonzalez-Foerster reconstitue aussi une photographie. Il s'agit de l'un des clichés d'une série réalisée en 1956 par le photographe Gordon Parks pour illustrer un article de *LIFE* (13 mai 1957) consacré par Dorothy Seiberling à cinq jeunes femmes peintres, sous le titre : « Women Artists in Ascendance » (« ces femmes artistes qui montent »). L'idée étant de pronostiquer l'évolution de la scène artistique, l'article met l'accent sur le sexe et la profession des créatrices[4]. Elles apparaissent figées, la mise apprêtée, assises à côté de leurs œuvres, ou, comme Jane Wilson, allongée dans une chaise longue au premier plan, maquillée avec soin et vêtue d'une robe noire. Comme s'il convenait de tempérer l'audace de leur percée, leur attitude et leur pose se réfèrent bien davantage à la tradition iconographique du modèle ou de la muse qu'à celle de l'artiste au génie créateur. Les portraits photographiés par Gordon Parks contrastent ainsi avec ceux qui ont été réalisés sept ans plus tôt par sa collègue Martha Holmes, pour un autre article de Dorothy Seiberling publié dans *LIFE*. C'est taché de peinture et penché sur une toile que Holmes montre Jackson Pollock, l'« enfant terrible » de l'expressionnisme abstrait, en plein travail, donnant ainsi à voir l'image incarnée de l'artiste créateur. À l'inverse de Pollock, Frankenthaler et ses consœurs manifestent la conscience d'être face à un photographe. Leurs attitudes et leurs regards répondent à la présence de l'objectif.

Les « apparitions » de Dominique Gonzalez-Foerster sont le produit de son attraction pour des êtres ou des personnages incarnés. Comme elle le précise, sa sélection est le résultat d'une approche autant conceptuelle qu'émotionnelle :

Dominique Gonzalez-Foerster, *Helen & Gordon*, 2015 / 2016
Eisener Vorhang (projet « Rideau de fer »), Staatsoper de Vienne
C-print, 12 × 14,7 m. Courtesy museum in progress, Vienne

1 Voir, dans ce catalogue, la contribution de Kaspar Mühlemann Hartl, p. 72. 2 Dominique Gonzalez-Foerster, citée d'après Elia Biezunski, « Fragments choisis », *in* Emma Lavigne (dir.), *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 189. 3 *Ibid.* 4 Voir aussi Élisabeth Lebovici, « Helen & Gordon », *in* Dominique Meyer et Kaspar Mühlemann Hartl (dir.), *Curtain – Vorhang. Der Eiserne Vorhang der Wiener Staatsoper – Ein lebendiger Museumsraum*, Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2017, p. 34. 5 « I'm not sure if I choose them or if they choose me » (cité d'après Alyssa Buffenstein, « Dominique Gonzalez-Foerster on Ghostly Apparitions and Living as Art », *Artnews*, 11 novembre 2016).

«Je me demande si c'est moi qui choisis la personne ou si je suis choisie par elle[5].» Il n'en demeure pas moins que l'idée de mettre Helen Frankenthaler sur la scène en se servant de la photographie de Gordon Parks appelle quelques réflexions. Par l'intermédiaire du titre, Gonzalez-Foerster nous présente une sorte de couple, une forme d'équipe. Il y a certes d'abord la concomitance du sujet et de l'objet de la mise en scène photographique, mais il paraît encore plus intéressant de considérer *Helen & Gordon* comme l'association de deux artistes, de deux individus. Helen Frankenthaler et Gordon Parks sont unis par leurs professions, alors que sexe et couleur de peau les distinguent. Mais sexe et couleur de peau les unissent aussi, car ces traits ne correspondent pas à l'image normée de l'artiste dans la société américaine des années 1950, ce qui les range tous deux dans la catégorie de ceux qui ébranlent cette norme.

Gordon Parks n'est pas seulement le premier photographe noir à connaître le succès grâce à ses photos en couleurs et le premier à devenir un employé permanent du magazine *LIFE*, c'est aussi l'homme connu pour une formule qui aurait pu être énoncée par Gonzalez-Foerster: «Je suis toi.» Ici, Parks n'évoque pas un processus artistique, mais une situation sociale. «I am you» est l'appel d'un Noir à l'Amérique blanche des années 1950, qui aspire à mêler, à unir deux groupes séparés au sein d'une société et d'une structure qui leur soient communes. Au-delà de la situation spécifique des États-Unis, alors que la ségrégation raciale connaît officiellement ses dernières années, l'appel de Parks évoque aussi une prise de conscience plus large des insuffisances de notre approche occidentale, dichotomique, du savoir et du monde, fondée sur des oppositions, des certitudes et des exclusions. C'est là que réside son point commun avec le travail artistique de Gonzalez-Foerster, dont les revenants et les esprits, les ambiguïtés et les appropriations, les œuvres mêlant musée et opéra sont l'expression de la même démarche. — DOROTHÉE BRILL

Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller

II

Die Zauberflöte

Die Zauberflöte (La Flûte enchantée), mise en scène, décors et costumes de William Kentridge, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2005, avec Stéphane Degout (Papageno) et Helena Juntunen (Pamina). Photo Johan Jacobs

Die Zauberflöte

La Flûte enchantée constitue l'ultime chef-d'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart, le dernier opéra d'une longue série, créé deux mois avant sa mort. Dès la première mondiale au Theater auf der Wieden de Vienne le 30 septembre 1791, la puissance du livret rédigé par Emanuel Schikaneder, qui conjugue merveilleux et mythologie, la féerie des décors ainsi que la richesse de la partition, alliant le traditionnel *Singspiel* à l'héritage de la musique populaire allemande et du *bel canto*, concourent au succès de cette pièce, devenue incontournable. Après l'engouement pour l'exotisme qui l'emporte au XIXe siècle, comme en témoignent les décors en toiles peintes inspirées par l'Égypte des pharaons de Karl Friedrich Schinkel en 1816 à Berlin, nombre d'artistes ont rivalisé d'inventivité pour donner un nouveau souffle aux mises en scène de *La Flûte*. Si, en 1929, Ewald Dülberg esquisse une scénographie radicalement épurée, dépouillée de toute intention décorative, William Kentridge imagine en 2005 un univers empreint d'un Orient fantasmé, fidèle aux symboles maçonniques du livret, tout en plantant le décor à l'ère coloniale, invitant ainsi à une relecture politique de l'œuvre.

●

Ingmar Bergman, *Trollflöjten (La Flûte enchantée)*, 1975
Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 135'. Stockholm, SVT International – Sveriges Television AB

Comment filmer l'ouverture d'un opéra ? La totalité d'une œuvre féerique ? Dans *La Flûte enchantée* (1975), le cinéaste et metteur en scène suédois Ingmar Bergman répond à ces questions par le mystère des visages. L'opéra de Mozart commence, nous entendons les trois premiers accords, simples et presque surnaturels, entrecoupés de courts silences. Les spectateurs écoutent cette musique où se mêlent la grâce et la solennité. Bergman filme les expressions humaines au plus près de leur intériorité. Le thème musical est vif et allègre, la caméra passe d'un trait à un autre. Point et contrepoint, chaque visage *dialogue* avec chaque note. Pas de paroles, seulement les nuances inépuisables que manifestent un œil ou une bouche, tels des êtres autonomes. De profil ou de face, les visages exposent leur vérité, et ce, sans dissimulation. Bergman cherche à saisir une réalité sensorielle créée par l'écoute, ce lien entre la chair et l'émotion. Opéra maçonnique, ode à la fraternité, *La Flûte enchantée* de Mozart déploie un rituel où la place serait redonnée aux femmes, comme on le voyait dans les croyances initiatiques, notamment égyptiennes. Ainsi, la Reine de la Nuit (interprétée chez Bergman par l'inquiétante Birgit Nordin) demande au prince Tamino de retrouver sa fille Pamina, enlevée par le grand prêtre Sarastro. Le prince part avec l'oiseleur Papageno après que les trois suivantes de la Reine de la Nuit leur ont confié deux talismans pour les protéger : une flûte enchantée et un carillon magique. Lorsqu'ils retrouvent la princesse, ils découvrent une situation moins difficile que ne le prétendait la Reine. Sarastro accepte l'union de Tamino et Pamina à condition qu'ils réussissent chacun leur parcours initiatique.

Tourné près de Stockholm, au Drottningholms Slottsteater, bâti au XVIIIe siècle, le film prend en compte les lieux pour inventer une scénographie théâtrale. Entre cinéma et théâtre, c'est toute l'ambiguïté de Bergman. L'histoire d'un tiraillement entre deux arts qu'il a pratiqués sa vie entière. Jouant et chantant en suédois, les acteurs sont plus jeunes qu'à l'habitude. Ils ont l'âge des personnages ; le côté enfantin et farceur de l'opéra est conservé. Recourant à un clair-obscur pictural, Bergman compose un théâtre d'ombres. Les personnages se déplacent entre le jour et la nuit, l'amour et la haine. Pour cela, le metteur en scène utilise les ressources du cinéma, notamment en élargissant la scène pour aller en coulisses, avec l'entrée en scène joyeuse de Papageno. Mais cette volonté de *filmer théâtralement l'opéra* n'est pas sans risques. Elle accentue les traits, souligne les corps, démontre au lieu de montrer. Pour repousser ce piège théâtral, il est possible de faire confiance à la musique. Dans l'aria 17 de l'acte II, Pamina (incarnée par la soprano finlandaise Irma Urrila) délivre sa vérité quand elle chante – en suédois – « *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden / Ewig hin der Liebe Glück!* » (« Ah, je le sens, elle est évanouie, / à jamais évanouie, la joie de l'amour ! »). À cet instant, le visage de Pamina illumine l'opéra, entièrement voué à l'émotion. — JEAN-PHILIPPE ROSSIGNOL

INGMAR BERGMAN

Trollflöjten

Ingmar Bergman, *Trollflöjten (La Flûte enchantée)*, 1975
Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 135'. Stockholm, SVT International – Sveriges Television AB

ALFRED ROLLER

Die Zauberflöte

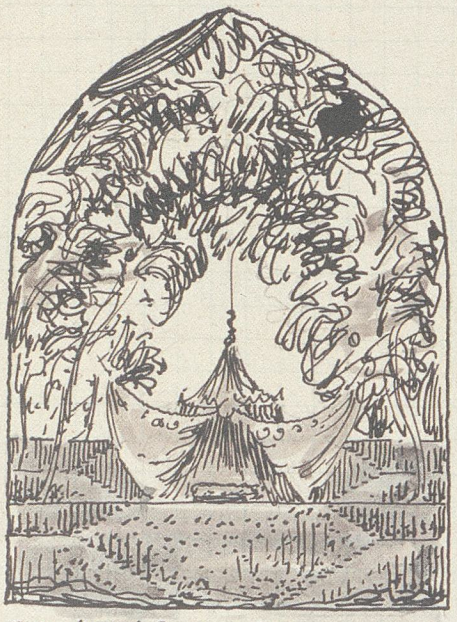
Projet de scénographie pour *Die Zauberflöte*,
Salzburger Festspiele, 1926 (non réalisé)

Né à Brno (aujourd'hui en République tchèque), Alfred Roller (1864-1935) est un scénographe viennois majeur du début du XXe siècle. Son amour de l'art lui a sans doute été transmis par son père, Josef Roller (1833-1893), qui, en plus d'être professeur du secondaire, a exercé le métier de peintre et de dessinateur. Le jeune Alfred étudie à l'Académie des beaux-arts de Vienne, où il suit l'enseignement du célèbre architecte Otto Wagner (1841-1918). En 1897, il participe, aux côtés de Gustav Klimt (1862-1918), Koloman Moser (1868-1918), Josef Hoffmann (1870-1956) et Joseph Maria Olbrich (1867-1908), à la fondation de la Sécession viennoise, dont il devient le président pour deux ans, en 1902. Il est donc l'un des protagonistes de ce mouvement artistique qui s'est fixé pour objectif de dépasser l'historicisme de la fin du XIXe siècle afin de développer de nouvelles formes, une nouvelle esthétique que l'on désignera aussi sous le nom Jugendstil viennois. Ce style se caractérise par un programme décoratif géométrique et animé de personnages qui se veut toujours empreint d'une atmosphère poétique dans sa mise en œuvre, et où une grande importance est accordée aux arts appliqués.
En 1903, Alfred Roller est appelé par le compositeur et chef d'orchestre Gustav Mahler (1860-1911) au Wiener Hofoper (l'opéra de la cour de Vienne) – actuel Wiener Staatsoper –, où il a la possibilité de concrétiser ses visions de metteur en scène. Cette même année, sa première scénographie pour le *Tristan und Isolde* de Richard Wagner marque une étape essentielle sinon révolutionnaire pour le monde théâtral de langue allemande. Avec cet opéra, il propose une nouvelle conception esthétique globale qui s'exerce non seulement sur les décors et les costumes mais s'appuie aussi sur un emploi calculé de techniques d'éclairage inédites, grâce à l'électrification du plateau. En réunissant ces divers aspects du travail théâtral, il parvient à créer un style innovant et unifié de mise en scène. L'expérience théâtrale doit être celle d'une œuvre d'art totale – une approche à laquelle Roller demeurera fidèle à travers ses nombreuses créations scéniques.
Dans ce dessin destiné à une mise en scène non réalisée de *La Flûte enchantée* du Festival de Salzbourg, de 1926, Roller reprend des éléments d'une scénographie plus ancienne, créée en 1905 au Wiener Hofoper. La mise en page, semblable à celle d'un story-board, illustre le mode de pensée de l'artiste, qui ne se contente pas de tableaux isolés mais imagine des séquences entières. Sous une voûte en arc brisé, l'espace scénique, inhabituellement étiré à la verticale, apparaît toujours divisé en trois niveaux et se décline en une suite de douze tableaux. Dessous, Roller note chaque fois les entrées et déplacements principaux des chanteurs d'un niveau à l'autre, cite certains passages du livret et indique si les changements scéniques doivent s'opérer à la lumière, de façon visible, ou dans l'obscurité. La conception scénographique est ainsi bien lisible : censé refléter le caractère initiatique de l'opéra de Mozart, le jeu de scène sur plusieurs niveaux est souligné avec force par les changements d'atmosphères et d'éclairages. — RUDI RISATTI

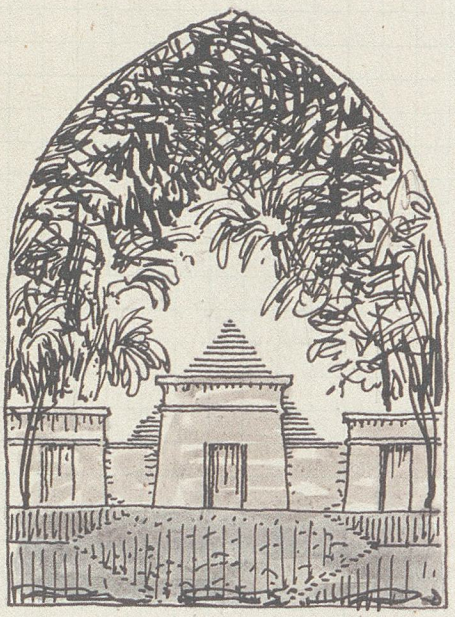
Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller

p. 87, → p. 88-89. Alfred Roller, *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)*, esquisses et descriptions manuscrites des scènes et tableaux (story-boards). Aquarelle et encre de Chine sur papier quadrillé, 31,5 × 47,5 cm chacune *(ci-contre : détail)* Vienne, Theatermuseum

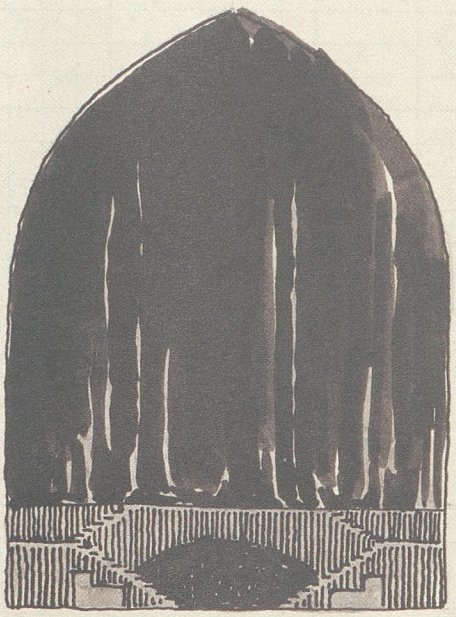
I.1. Schlange – Damen – Papageno
Königin d. Nacht – Knaben



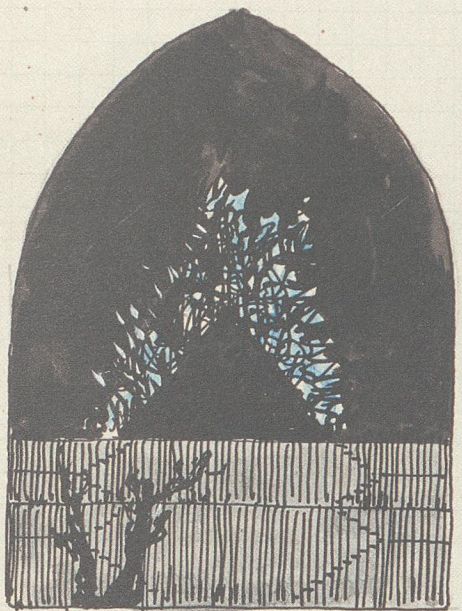
I.2. Monost – Tamina – Papageno



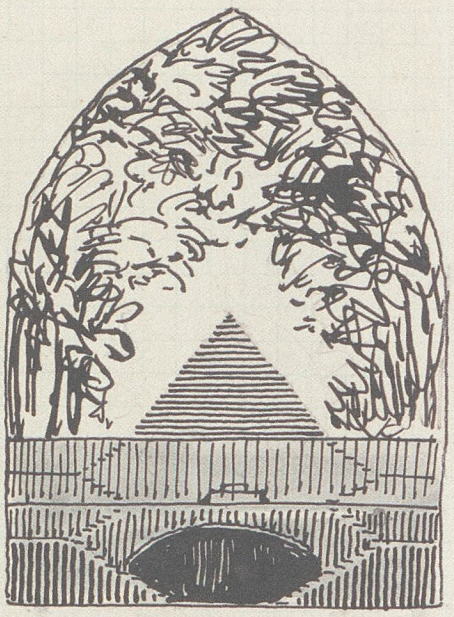
I.3. Knaben, Tamino – Sprecher – Tiere –
Papag, Tamina – Monost – Sarastro.



7 Halle. Tam. Papag. Sprecher – alles Weib –
3 Knaben – Esstisch – Tamina: Ach, ich fühls..
Posaunen



8 Kürzer Garten. 3 Knaben – Tamina:
„O Dolch.."



9 Gewölbe. Chor: O Isis und Osiris! welche Wonne!
Sarastro – Tamino – Tamina
Papag. Inten – Sprecher – Becher –
„Ein Mädchen oder Weibchen..." – Alte
Verwandg in Papagena

I. 1. Tamino, Schlange, Damen
Papageno, Kön. d. Nacht – auf I
die 3 Knaben auf Thürme II.
(Verwandlung im Dunkel)

Bild 2. Tamina, Monostatos auf II
Papageno von I nach II.
(Verwandlg im Dunkel)

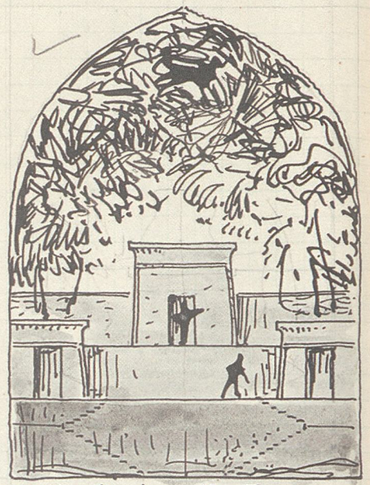
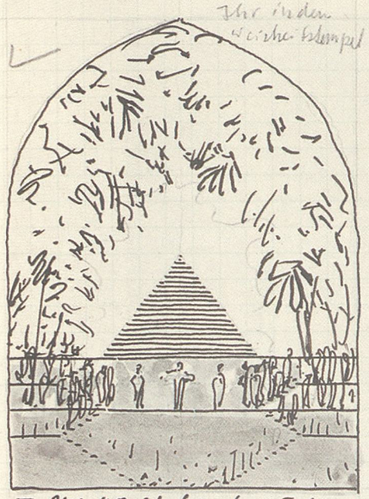


Bild 3. Knaben auf II. Tamino auf I
nach II. Sprecher auf III. Tamino mit
den Tieren I, Chor II. Sarastro von II nach I.
(Vorhang.)



II. Akt. 4 Bild. Sarastro und
Priester auf II. „O Isis. . ."
(Verwandlg. im Dunkel)
(Sonnenuntergang ?)

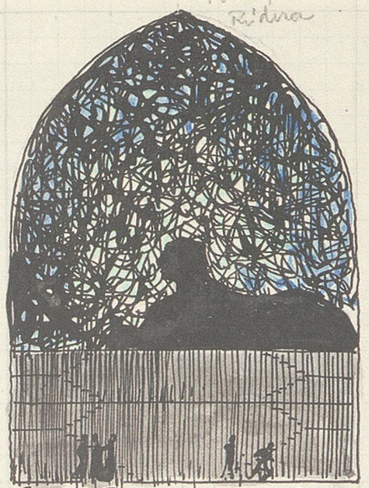


Bild 5. Tamino, Priester, Papag,
3 Damen – alle auf I
(Verwandlg im Dunkel)

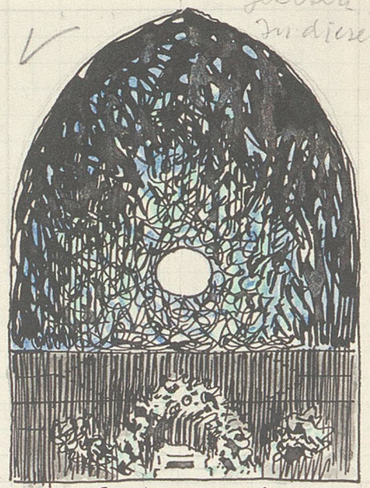


Bild 6. Tamina, Monostatos, Köni-
-gin d. N. – auf I. Sarastro von
II nach I. Alle II ab.
(Verwandlg. im Dunkel)

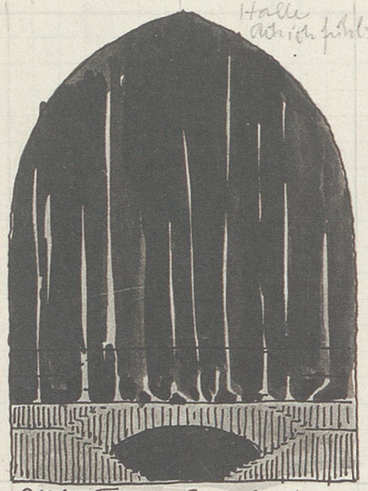


Bild 7. Tamino, Papag, Sprecher,
Altes Weib, Tamina auf I
3 Knaben auf II

(Verwandlung im Dunkel)

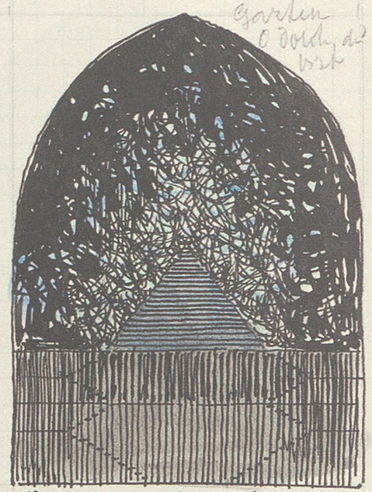


Bild 8. 3 Knaben auf II, herabg.
Tamina auf I.

(Verwandlung im Dunkel)
NB! Dieses Bild wird als
9. Bild gespielt.

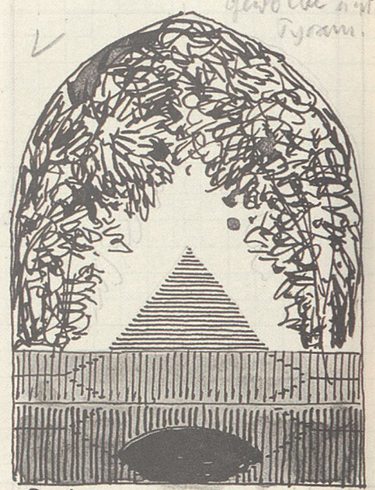


Bild 9. „O Isis und Osiris welche
Worte . . " Chor und Sarastro, dann
Tamino u. Tamina auf I. Dann
Dunkel und Papageno, Sprecher,
Papagena auf I.
NB. Dieses Bild wird als
8. Bild gespielt.
(Sonnenaufgang ?)

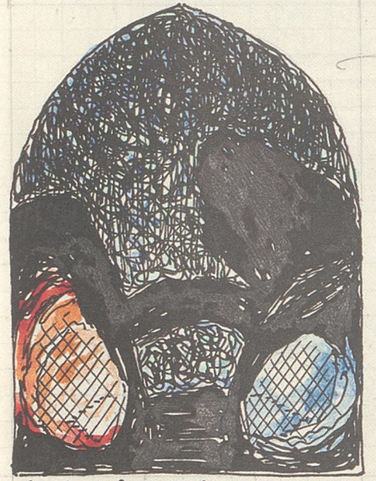


Bild 10. Die 2 Geharnischten I.
Tam. und Pam. I – II – I.

Bild 10. B.

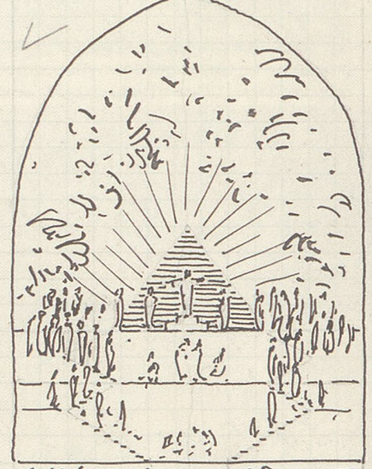


Bild 12. Priester auf I, II, III.
Sarastro auf III. Tam. u. Pam
auf 2 mit den 3 Knaben
Auf 4. I: tanzende Knaben.

Bild 11 gleich wie Bild 3. Papageno auf I.
Die Knaben von II. Alles Weib immer
von Mitte I aus dem Dunkel.

1.1.26.

f. Salzbg. Nicht ausgef.

EWALD DÜLBERG

Die Zauberflöte

(55) Production au Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 10 novembre 1929

« Ce jeune homme pourrait bien être à l'origine d'une révolution dans notre conception artistique du décor de théâtre[1] », prophétise en 1917 le quotidien *Hamburger Nachrichten* à propos d'Ewald Dülberg (1888-1933)[2]. L'avenir va lui donner raison. Dülberg se forme comme peintre, dessinateur, graveur sur bois et artiste textile dans les plus prestigieuses écoles d'art du pays, dont l'école du Bauhaus à Weimar et la Kunstakademie de Cassel. C'est toutefois au théâtre qu'il voue une passion particulière. En 1927, il commence à officier comme scénographe pour le légendaire Kroll-Oper de Berlin, où il pose les bases de la modernisation du théâtre lyrique classique. À l'opposé des orientations plutôt traditionnelles de l'opéra de l'avenue Unter den Linden, le Kroll-Oper, en cette fin des années 1920, fait figure de poste avancé de la modernité, où des artistes comme László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Caspar Neher, Teo Otto ou Traugott Müller peuvent exercer leur talent. Sous la direction artistique du chef d'orchestre Otto Klemperer, le Kroll-Oper présente, de 1927 à 1931, des mises en scène dont l'objectif est de substituer au monde libéral (au sens du XIXe siècle) de l'ère wilhelmienne et à son opéra d'État, dramatique et sentimental, une lecture résolument novatrice des œuvres lyriques. La concrétisation de ces idées passe par une scénographie plus épurée et la recherche de solutions scéniques inédites. Le décor imaginé par Dülberg pour *La Flûte enchantée* de Mozart – un espace abstrait dépourvu de tout élément décoratif – est caractéristique de cette volonté réformatrice. Trois arches bleu et rouge soulignées de chaque côté par des sortes de stalagmites stylisées sont ponctuées au premier plan par un groupe de marches aux dimensions inégales, évoquant presque des formations rocheuses. Le décor a ceci de notable qu'il est conçu pour servir de cadre à toute la représentation. Les changements de scène n'étant signalés que par le remplacement des tableaux de fond, visibles à travers l'arche centrale, on peut faire l'économie des trop longues pauses techniques. L'autre outil scénique imaginé par Dülberg est la mise en œuvre d'un éclairage coloré à valeur symbolique : noir, argent et vert pour l'entrée en scène de la Reine de la Nuit, or pour celle de Sarastro, rouge pour Tamino et bleu pour Pamina, ces effets étant encore accentués par la peinture phosphorescente des éléments fixes du décor.

Cette architecture inamovible et la réduction à des formes géométriques primaires traduisent la proximité de Dülberg avec le Bauhaus et sont en outre l'expression de tendances constructivistes. Dülberg s'inspire des espaces scéniques fortement architecturés et stéréométriques d'Adolphe Appia et ses scénographies témoignent aussi d'emprunts à Emil Pirchan. Sous l'influence permanente des courants artistiques de son temps, Dülberg ne s'en tient jamais à une seule orientation stylistique et sera qualifié par le journaliste Heinrich Simon d'artiste « entre deux époques[3] ». Il refuse également de se laisser enfermer dans le rôle d'un simple décorateur ou peintre de théâtre et se considère davantage comme un architecte scénographe plaçant l'espace au centre de ses préoccupations : « Toutes mes activités pour le théâtre reposent sur une aspiration à l'espace, qui, fondamentalement, [...] vise non pas ce dernier en tant que tel mais bien le déplacement de l'Homme dans un espace conçu pour ce mouvement[4]. » C'est précisément cette conception de l'espace qui se heurte alors au scepticisme du public de *La Flûte enchantée*, dont Dülberg assure à la fois les décors et la mise en scène. Pour les spectateurs, l'austérité de l'architecture scénique les prive de la magie de l'œuvre, où leur manquent le fabuleux et le fantastique. Même si ce « désenchantement » provoque le rejet, Dülberg ne se laisse pas désarçonner et reste fidèle à son style. C'est ainsi que la traduction scénique des idées réformatrices est rétrospectivement à mettre d'abord au crédit de son travail, ses scénographies abstraites et géométriques ayant durablement marqué l'esthétique du Kroll-Oper. — CHRISTINA VOLLMERT

Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller

Ewald Dülberg, *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)*, maquette de décor pour le Temple du Soleil, acte II, scène 38 (final), 1929. Bois, bronze doré, feutre, gouache et installation électrique, 52,5 × 67,5 × 7 cm
Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung

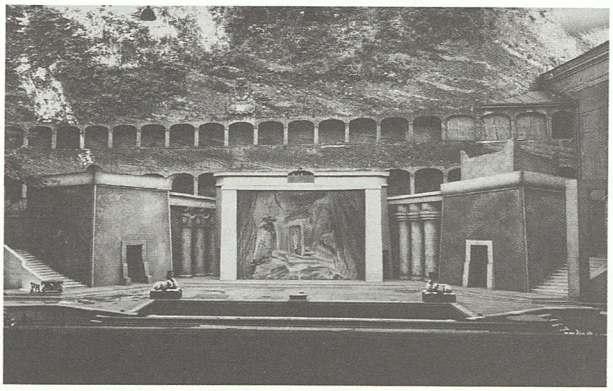
Die Zauberflöte (La Flûte enchantée), Staatsoper Am Platz der Republik, Berlin, 1929

1 « ...von diesem jungen Mann könnte so etwas wie eine Revolution in der künstlerischen Gestaltung unserer Theaterdekoration ausgehen... » « Aus den Kunstsalons », *Hamburger Nachrichten*, 18 avril 1917. 2 Le volume 1 de la série des *Theatererkundungen* (« études théâtrales ») de la Theaterwissenschaftliche Sammlung (« collection de recherche sur le théâtre ») de l'université de Cologne est consacré aux mises en scène d'Ewald Dülberg. Voir Peter W. Marx (dir.), *Dülberg meets Wagner*, Cologne, Wienand, 2013. 3 Commentaire de Heinrich Simon cité par Ewald Dülberg, « Versuch einer Selbstdarstellung » (1932), *Der Merkur*, n° 3, 1951, p. 257. 4 Ewald Dülberg, « Entwicklung, Einflüsse und Versuch einer Selbstdarstellung, Arosa », *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 5e année, cahier 3, 1951, p. 253-267, citation p. 257 ; notre trad.

Herbert Graf

OSKAR KOKOSCHKA

Die Zauberflöte



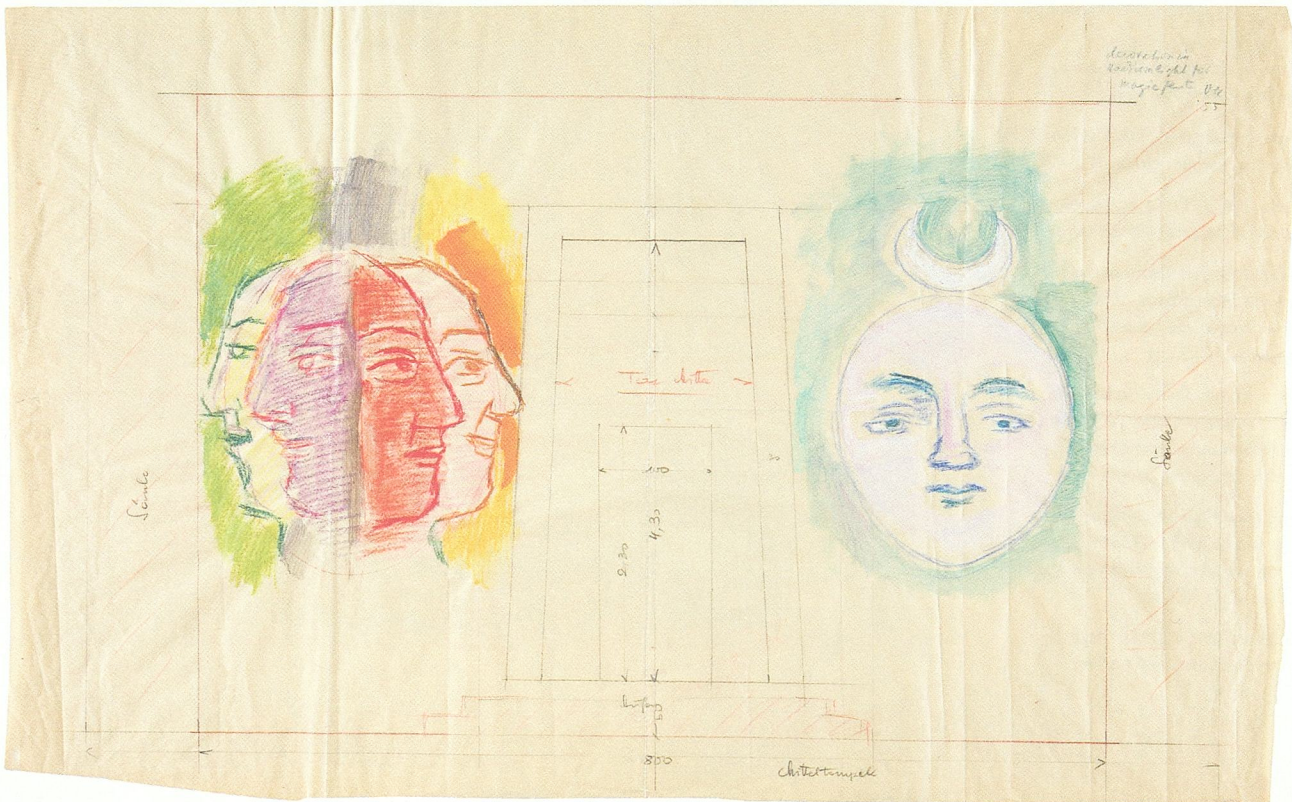
(56) Production à la Felsenreitschule, Salzbourg, 25 juillet 1955 (Salzburger Festspiele)

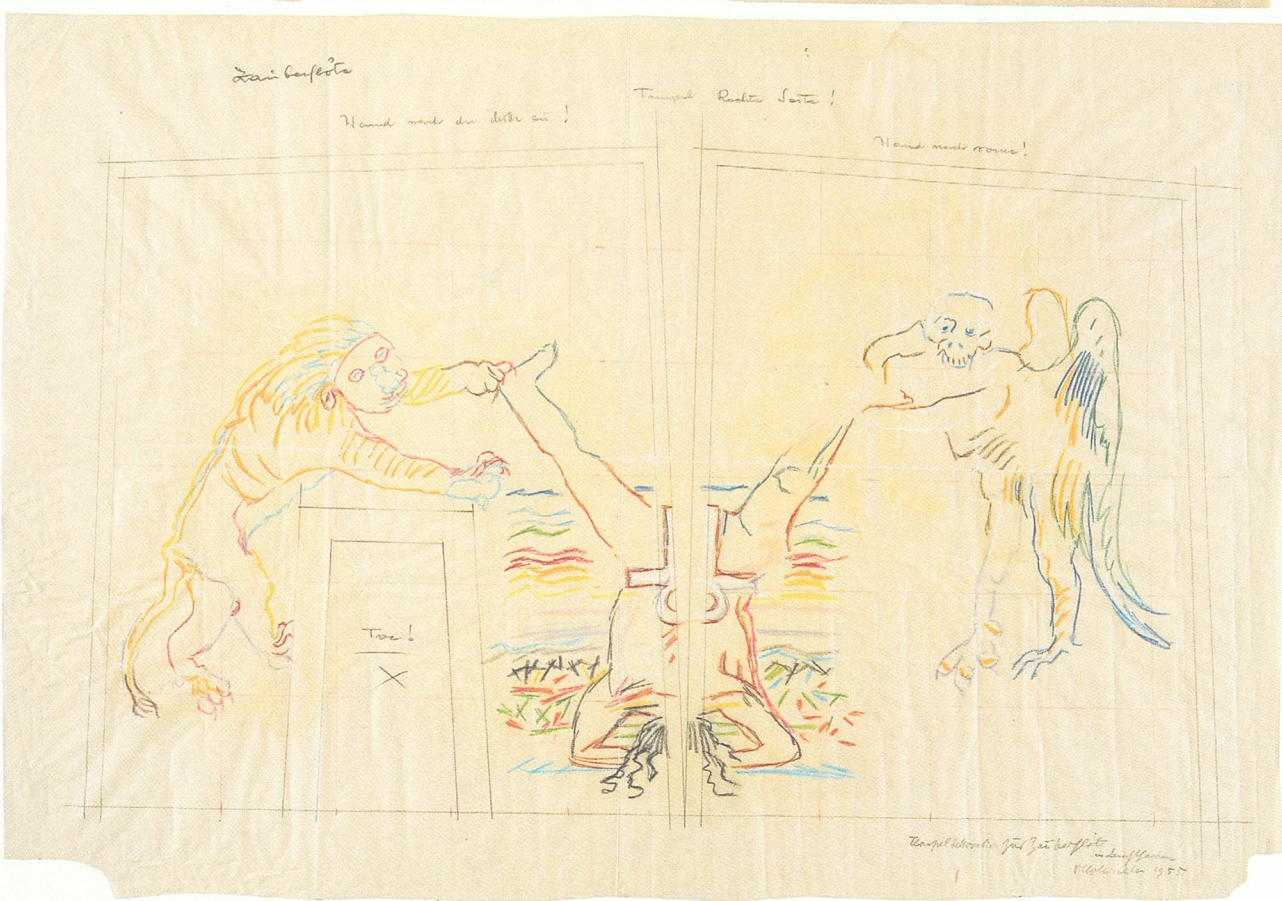
Dans ses notes sur *La Flûte enchantée* donnée au Festival de Salzbourg en 1955, Oskar Kokoschka témoigne de son investissement total dans la réalisation des décors et des costumes du chef-d'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart. Il honore ainsi l'invitation de son ami chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler, avec qui il peaufina ses esquisses, jusqu'à la mort de ce dernier, quelques mois avant d'assurer la direction musicale de la première.

En réponse aux complexités du plateau – la scène, qui mesure quarante mètres de largeur, se trouve toujours dans le champ de vision du public –, l'artiste redouble d'inventivité afin de suggérer le mouvement scénique, tant du côté du chœur, qu'il invite à prendre possession des arcades, que pour le décor peint, qui évolue au rythme des toiles qui ornent successivement la façade du temple. « La singularité de la *Felsenreitschule* [manège des Rochers] de Salzbourg repose sur le fait qu'aucun changement structurel, que ce soit l'ajout ou le retrait d'éléments scéniques, n'est possible pendant le spectacle, rendant nécessaires les effets lumineux pour souligner les changements de scène[1]. » L'évolution de l'intrigue est donc soulignée essentiellement par de nombreux éclairages symboliques, probablement inspirés du clavier à couleurs imaginé par Alexandre Scriabine pour orchestrer la symphonie lumineuse en harmonie avec la partition de *Prométhée*, créé en 1911. La présence sur scène de Sarastro est marquée par une lumière oscillant du jaune au rouge, tandis que la Reine de la Nuit est parée de violet et bleu. Le spectacle aboutit enfin à un véritable apogée grâce aux ingénieux jeux de lumière : « En contraste, l'éclairage graduel du Temple du Soleil, avec le lever du soleil dans la scène finale, démontrera le triomphe de la lumière sur la force de l'obscurité[2]. »

Après avoir assuré les rôles de décorateur et de metteur en scène pour plusieurs pièces qu'il a écrites dès les années 1900 – parmi lesquelles le célèbre opéra *Mörder, Hoffnung der Frauen* de Paul Hindemith (1919) –, Kokoschka contribue pour la première fois à une œuvre scénique dont il n'est pas l'auteur. Bien qu'il choisisse de travailler avec le metteur en scène Herbert Graf, leur collaboration a parfois été houleuse, le peintre s'indignant de ses intrusions : « On me coupe mes effets, alors que j'avais tout centré sur le possible et, par contraste, sur l'aspect onirique, et non sur le conventionnalisme des mises en scène d'opéra[3]. » Il se réconciliera néanmoins avec Graf, qui, après des discussions infructueuses avec Otto Klemperer et John Dexter pour une reprise du spectacle à Londres, lui offre à nouveau la chance de monter *La Flûte enchantée*. Cette nouvelle production, qui s'appuie sur les dessins initialement réalisés pour le Royal Opera House (Covent Garden), eux-mêmes très respectueux de l'esprit défendu par l'artiste dix ans auparavant, sera jouée en 1965 au Grand Théâtre de Genève, dont Graf vient d'être nommé directeur, puis reprise au Lyric Opera of Chicago en 1966 et au Teatro dell'Opera di Roma l'année suivante. – ANNE HORVATH

1 Oskar Kokoschka, « Über das Licht in der *Zauberflöte* », *Oskar Kokoschka. Entwürfe für die Gesamtausstattung zu W.A. Mozarts* Zauberflöte, Salzbourg, Galerie Welz, 1955, p. 17 ; notre trad. 2 *Ibid.*, p. 18 ; notre trad. 3 Lettre d'Oskar Kokoschka à Olda Kokoschka, Zurich, Zentralbibliothek, trad. *in* Régine Bonnefoit, *Oskar Kokoschka et la musique / and music*, Milan, 5 Continents, 2007, p. 89.





← *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)*, décors d'Oskar Kokoschka, Felsenreitschule, Salzbourg, 1955. Zurich, Zentralbibliothek

↑ Oskar Kokoschka, *Die Zauberflöte*, esquisses pour les décors. *Étude pour le mur du Temple, section médiane (têtes de Janus et de Lune)*, 1955 Crayon de couleur sur papier-calque, 60 × 90 cm. *Lion et animal fantastique déchiquetant Osiris*, 1955. Craie de couleur, crayon, crayon de couleur, tempera sur papier-calque, 63 × 91,5 cm. Salzbourg, Museum der Moderne

Oskar Kokoschka,
Die Zauberflöte, esquisses pour
les décors et costumes. Salzbourg,
Museum der Moderne

→ *Rideau : paysage rocheux*, [1954-1955]
Craie de couleur sur papier, 70,3 × 96 cm

↓ *Tamino*, [1955]. Craie et crayon
de couleur sur papier, 48 × 33 cm

↘ *Symboles maçonniques et trois
esclaves de Monostatos*, 1955
Crayon et crayon de couleur
sur papier, 42 × 29,5 cm

→ *Monostatos, la Reine de la Nuit,
prêtres et statue d'Osiris*, 10 février 1955
Craie de couleur, crayon et crayon
de couleur sur papier, 51 × 74 cm

↘ *Papagena en vieille femme
et en jeune fille*, [1954-1955]. Craie
de couleur, crayon et crayon de couleur
sur papier, 47,5 × 31,5 cm

↘ *Papageno*, [1954-1955]. Craie
et crayon de couleur sur papier,
48 × 31,7 cm

Papageno

Papageno

Oskar Kokoschka,
Die Zauberflöte,
vue générale
des décors, 1955
Craie de couleur,
crayon et tempera
sur papier,
70,4 × 96,6 cm
Salzbourg, Museum
der Moderne

WILLIAM KENTRIDGE

Die Zauberflöte

●

(57) Production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 26 avril 2005

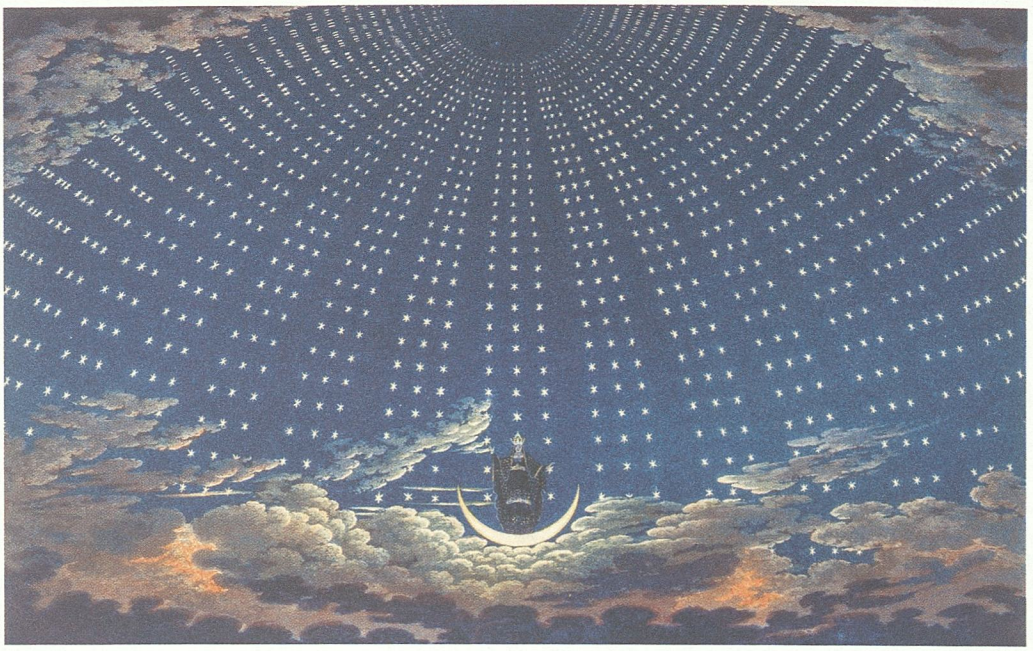
Figure majeure de la scène artistique internationale, William Kentridge (né à Johannesbourg en 1955) mène un travail alliant gravure, collage, sculpture, film d'animation composé de dessins au fusain, performance et opéra, genre qui permet des rencontres et des croisements fertiles entre toutes ces disciplines. Ayant d'abord suivi des études de sciences politiques avant d'entamer les beaux-arts, il développe un œuvre engagé, qui s'attache à dénoncer l'apartheid et le colonialisme. Sept années après avoir présenté à Bruxelles l'opéra *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Claudio Monteverdi, avec la Handspring Puppet Company, il met en scène en 2005 à La Monnaie de Bruxelles *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)* de Wolfgang Amadeus Mozart, dont il conçoit également la scénographie et les costumes. Remportant un vif succès et étant rejouée dans de nombreuses salles (avec des ajouts et modifications apportés par l'artiste d'une reprise à l'autre), cette production est remarquable par le dialogue des médiums et des traditions scéniques qu'elle instaure, et qui touche ici à une véritable forme d'art totale. En apparence d'esthétique baroque, le décor est constitué de plusieurs plans de frises peintes en trompe l'œil et de découvertes[1]. Agrémentés de nombreux éléments à la fois décoratifs et symboliques, tels qu'une palmeraie, un paysage rocheux, l'antre d'un temple ou l'œil solaire franc-maçonnique pour le *finale*, ils illustrent de bout en bout le déroulement dramaturgique. L'imagerie d'ensemble évoque à différents moments des paysages d'Égypte, mais également la fameuse production berlinoise de Karl Friedrich Schinkel

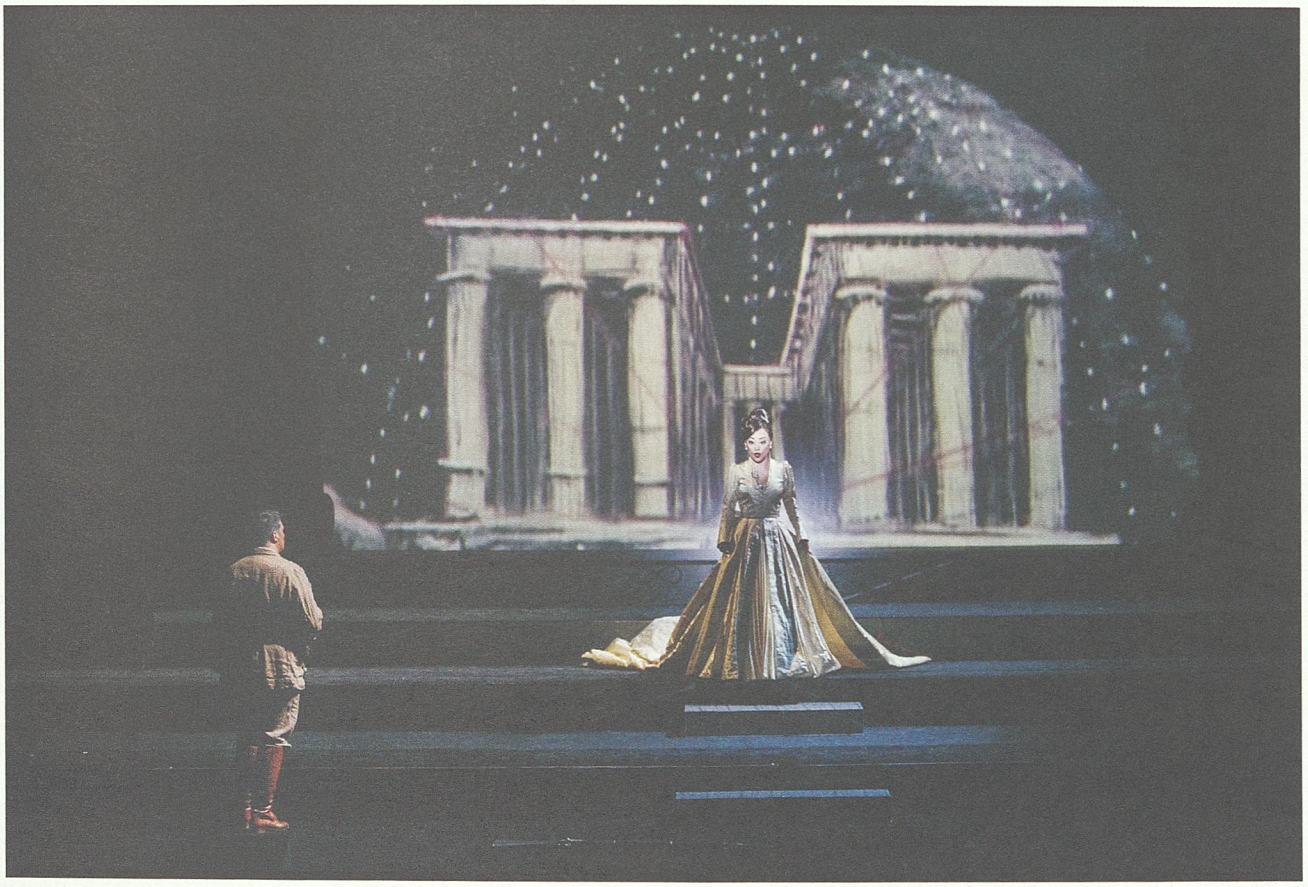
de 1816, en particulier dans l'épisode constellé de la Reine de la Nuit. Bien plus qu'un théâtre aux allures féeriques, la cage de scène fonctionne comme une surface de double projection pour les dessins de Kentridge. La mobilité de tous ces éléments, parfaitement calquée sur le rythme de la musique, acquiert une véritable organicité puisque le tracé des dessins, qui semble réalisé à vue, est activé au début de chaque air et bien souvent par le jeu même des chanteurs. Conçu comme l'intérieur d'un appareil photographique, le dispositif développé par Kentridge s'apparente à une métaphore poétique et politique. La scène ainsi faite boîte noire monumentale est le lieu d'une traversée guidée par la sensation et l'expérience, miroir d'un profond humanisme. L'artiste de déclarer: « Dans cette production, la lutte entre la nuit et le jour, le triomphe de la sagesse et même la victoire de la musique se déroulent à l'intérieur même d'un appareil photo. Celui-ci n'est donc pas tant un symbole de la connaissance, mais bien de la "vision" qui contribue à donner un sens au monde[2]. » — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

↑ ↗ *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)*, mise en scène, décors et costumes de William Kentridge, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2005. Photos Johan Jacobs

→ William Kentridge, *Drawing for « Preparing the Flute » (Panoramic IV Clouds)* (détail), 2005. Fusain et pastel sur papier, 61 × 316,9 cm. Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery

1 Châssis destinés à cacher le haut des décors et les coulisses latérales.
2 William Kentridge, « Notes après deux semaines de répétitions », *Die Zauberflöte*, programme de salle, Bruxelles, La Monnaie, 2005, p. 23.

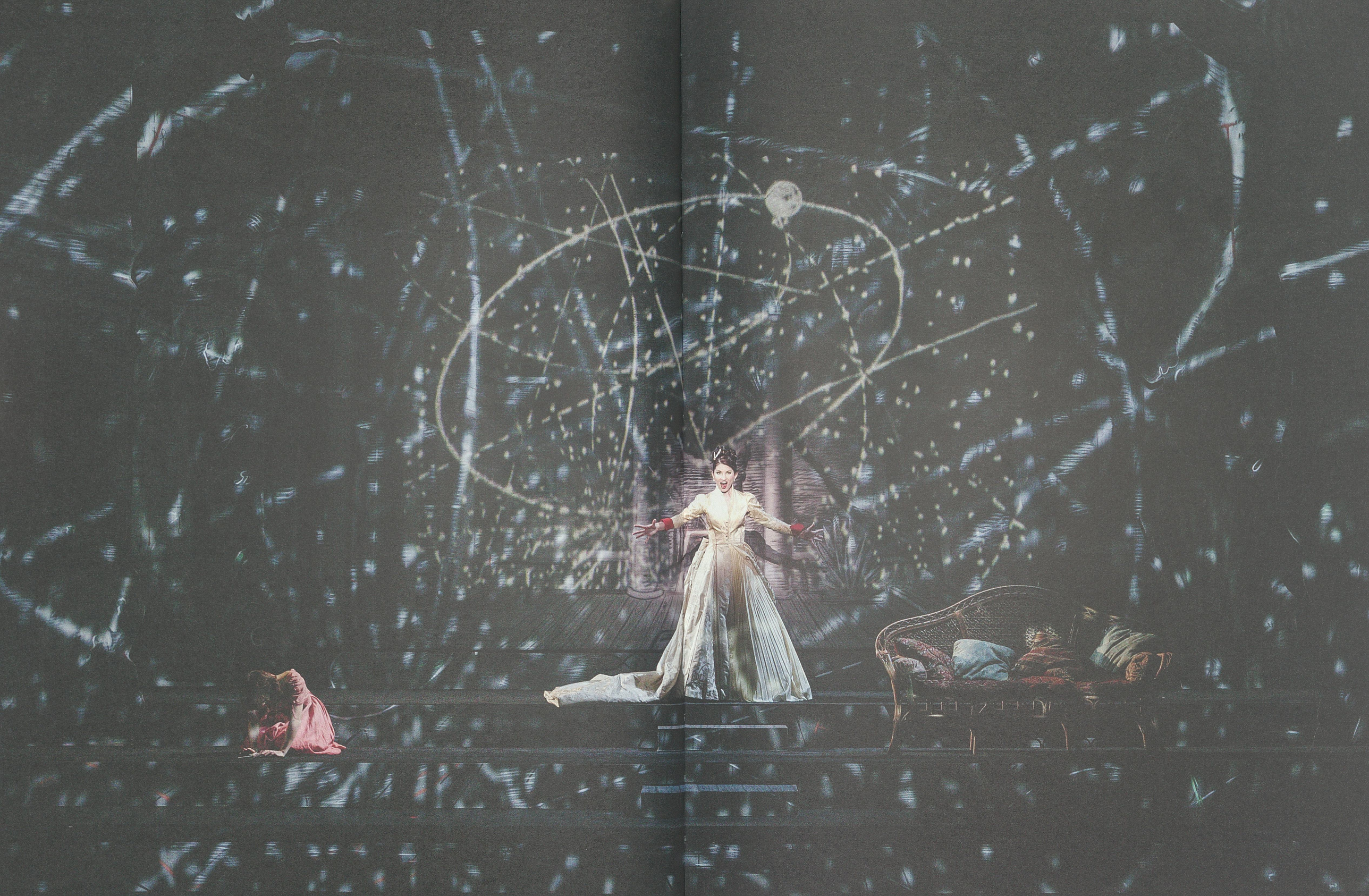


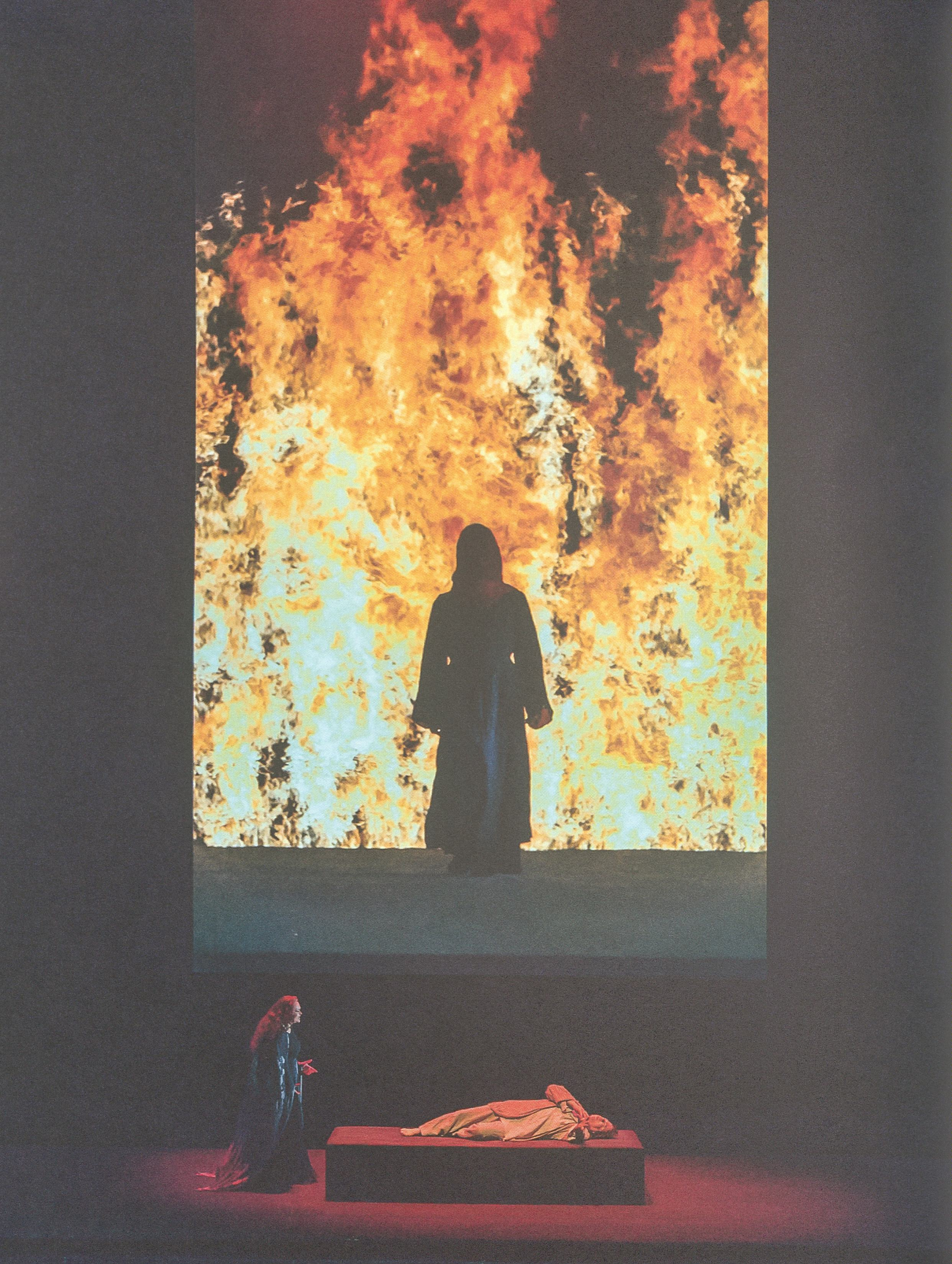


← William Kentridge, *Preparing the Flute*, 2004-2005. Animation vidéo, structure en bois, panneaux peints, 240 × 150 × 118 cm. Rome, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo

↑ Karl Friedrich Schinkel, *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée), décor pour l'apparition de la Reine de la Nuit,* création à l'Opernhaus, Berlin, 18 janvier 1816. Lithographie, 23 × 34 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France

Die Zauberflöte (La Flûte enchantée), mise en scène, décors et costumes de William Kentridge, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2005,
↑ Avec Werner Güra (Tamino) et Sumi Jo (la Reine de la Nuit). Photo Johan Jacobs
→ p. 102-103. Avec Sophie Karthäuser (Pamina) et Ana Camelia Stefanescu (la Reine de la Nuit). Photo Johan Jacobs





III

Fureur des mythes

Tristan und Isolde (Tristan et Isolde), mise en scène de Peter Sellars, vidéo de Bill Viola, Opéra Bastille, Paris, 2005 (reprise, 2014), avec Violeta Urmana (Isolde) et Robert Dean Smith (Tristan). Photo Charles Duprat

Fureur des mythes

Le genre lyrique naît dans les cercles florentins de la Renaissance d'une volonté de parvenir à recréer le mystère et la puissance expressive de la tragédie antique au sein d'un spectacle d'un nouvel ordre, mariant avec subtilité la poésie et la musique. Dès l'origine, avec *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607) – récit fondateur où Orphée, par son chant au pouvoir miraculeux, délivre Eurydice des Enfers –, l'opéra entretient avec les mythes anciens une relation étroite et sans cesse renouvelée. Légendes, contes et histoires, de traditions, d'époques et d'horizons géographiques variés, forment autant de sources d'inspiration que de matériaux à remodeler à travers les âges. Tel un fil d'Ariane qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui, la fascination pour ces mythologies innerve bien souvent – au-delà de la dramaturgie – la conception même de nombreux chefs-d'œuvre et leurs modalités compositionnelles. De la féerie au versant le plus sombre de ces légendes, une même fureur s'exprime ici dans la rencontre entre le geste du plasticien ou du vidéaste et la partition, déclinant un ensemble de visions, où le passé et l'avenir entrent dans une symbiose fertile.

●

Tristan und Isolde (Tristan et Isolde), mise en scène de Peter Sellars, vidéo de Bill Viola, Opéra Bastille, Paris, 2005, avec Waltraud Meier (Isolde) et Ben Heppner (Tristan). Photo Ruth Walz

Richard Wagner
Peter Sellars

BILL VIOLA

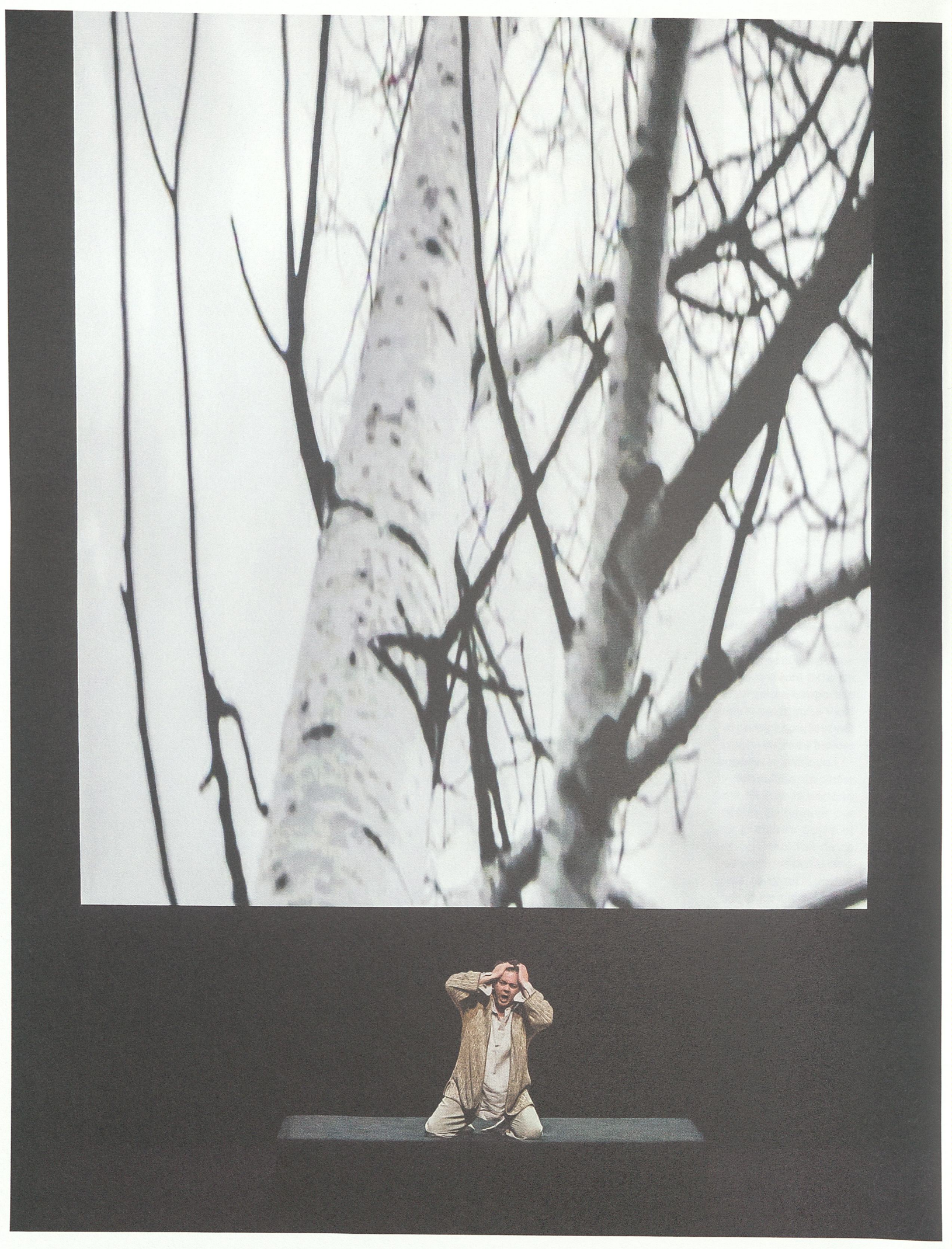
Tristan und Isolde

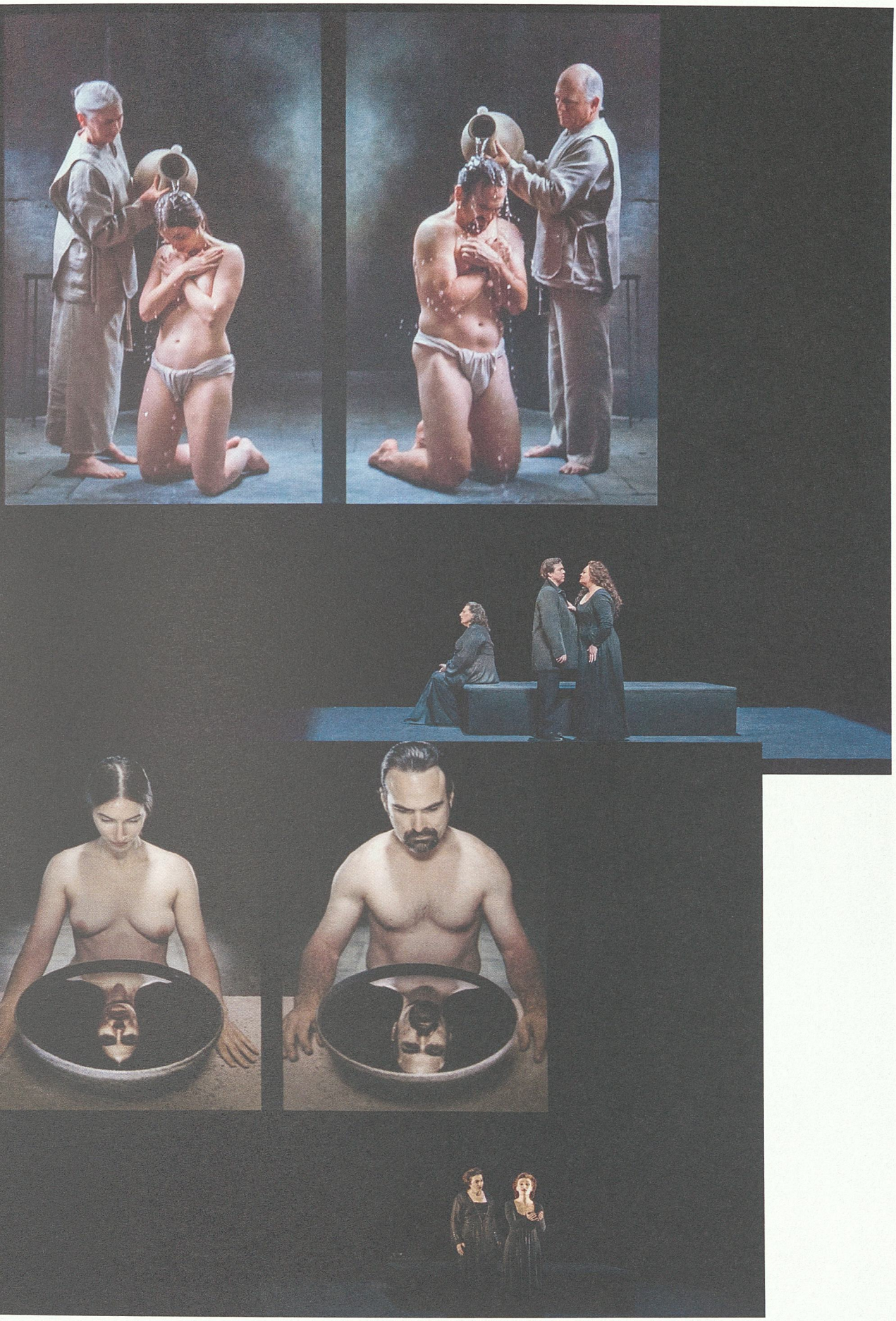
(51) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 12 avril 2005

Œuvre emblématique du répertoire lyrique, l'« action en trois actes » *Tristan und Isolde* de Richard Wagner (1865) n'a cessé de poser de cruels défis aux metteurs en scène. L'invitation que lance Gerard Mortier[1] à l'artiste américain Bill Viola (né en 1951) de créer une vidéo monumentale dialoguant avec laxmise en scène de Peter Sellars constitue un jalon essentiel. Présentée pour la première fois en avril 2005 à l'Opéra Bastille (après une étape intermédiaire et capitale d'opéra mis en espace au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles en décembre 2004 sous le titre *LOVE/DEATH: The Tristan Project*), cette création a marqué l'histoire de l'Opéra national de Paris, autant que celle des productions wagnériennes.
Disciple de Nam June Paik (pionnier de l'art vidéo), Bill Viola a mené pendant de nombreuses années de vastes expérimentations filmiques où le recours à la technologie permet d'investir des états psychologiques et émotionnels. Ouvrant un nouveau chapitre de cette recherche, le travail du vidéaste sur Wagner est particulièrement représentatif de son intérêt prononcé pour la picturalité, le tableau vivant et la référence aux maîtres anciens, des primitifs flamands et italiens aux peintres de la Renaissance. Si elle suit la durée exacte de l'opéra, la vidéo de Bill Viola a pour spécificité de développer sa propre voie narrative, tout en épousant les grandes courbes du flux musical wagnérien. L'artiste précise à ce sujet: « Je voulais créer un monde d'images existant parallèlement à l'action se déroulant sur la scène, tout comme un récit poétique plus subtil sert de support à la dimension cachée de nos vies intérieures. Les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture[2]. » Viola explore dans chaque acte un thème – la purification, le réveil du corps de lumière et la dissolution du moi – et crée à travers son imagerie un univers hautement sensoriel et onirique.
En contraste avec la mise en scène dépouillée de Peter Sellars et son cadre zen d'une extrême finesse hiératique, la monumentalité des écrans (6,50 mètres de hauteur par 11,5 mètres de largeur pour les deux premiers actes et 10,40 mètres par 5,85 mètres pour le troisième) fait de ce spectacle une expérience unique, qui allie magnétisme cinématographique et catharsis de la tragédie, révélant la portée universelle du mythe originel. Par sa facture globale, elle interroge et magnifie la réalité du *Gesamtkunstwerk*, qui procédait de l'unité absolue pour Wagner, mais est ici formalisée, *a contrario*, par une séparation, voire une opposition, des éléments constitutifs du spectacle: la vidéo comme élément scénographique, le verbe incarné dans le chant des acteurs, le continuum sonore révélé par l'orchestre, le mouvement des corps. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

Bill Viola, *Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space after Death)*, 2005. Vidéo HD sur écran plasma, couleur, sonore, 10'30"
Turin, Fondazione per l'Arte moderna e contemporanea CRT, en prêt au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino
Photo Kira Perov

1 Figure incontournable de la direction d'opéra, le Flamand Gerard Mortier (1943-2014) a occupé successivement les postes de directeur du théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles (1981-1991), des Salzburger Festspiele (1992-2001), de l'Opéra national de Paris (2004-2009) puis du Teatro Real de Madrid (2010-2013). On lui doit la création de la Ruhrtriennale, située dans d'anciens bâtiments industriels et dont il a dirigé le premier cycle (2002-2004). 2 Extrait des « notes d'intention » publiées dans le programme de *Tristan Project* au Walt Disney Concert Hall, Los Angeles Philharmonic, décembre 2004, reprises dans le programme de salle de l'Opéra national de Paris, p. 36.





↖ ↑ *Tristan und Isolde (Tristan et Isolde),* Opéra Bastille, Paris, 2005 (reprise, 2014), avec Robert Dean Smith (Tristan), Janina Baechle (Brangaine) et Violeta Urmana (Isolde). Photos Charles Duprat

Tristan und Isolde (Tristan et Isolde), mise en scène de Peter Sellars, vidéo de Bill Viola, Opéra Bastille, Paris, 2005, avec Waltraud Meier (Isolde) et Yvonne Naef (Brangaine). Photo Ruth Walz

VERGINE KEATON

« Vous qui entrez ici »

●

« De ce qui nulle part n'existe, rien n'a moyen de naître. Et que l'étant s'anéantisse cela n'est pas possible ni croyable. Car toujours il sera là où toujours on lui aura donné appui[1]. » Cet extrait des *Fragments* d'Empédocle (v. 495 — v. 435) traduit un principe propre à la pensée présocratique selon lequel le monde n'a rien de fixe, de constant ni d'achevé, mais est au contraire perpétuellement animé par des forces de création et de destruction nommées « amour » et « haine », agissant sur les quatre éléments que sont l'eau, la terre, le feu et l'air. Il s'agit là d'une cosmogenèse, d'une dramaturgie des phénomènes terrestres et célestes qui semble également se jouer dans les films d'animation de Vergine Keaton (née en 1981), dont les images sont celles d'un univers en devenir, traversé par des mouvements *a priori* contraires mais en réalité complémentaires de fusion et de séparation de particules de matière. Vouée à s'articuler, à se désagréger et à se réassembler sans cesse en de nouvelles configurations, cette matière est constituée de peintures, gravures et autres documents issus de la culture populaire et classique que l'artiste scanne, décompose et recompose dans des formes texturées et des paysages stratifiés ensuite agencés dans des séquences d'infinies transmutations.

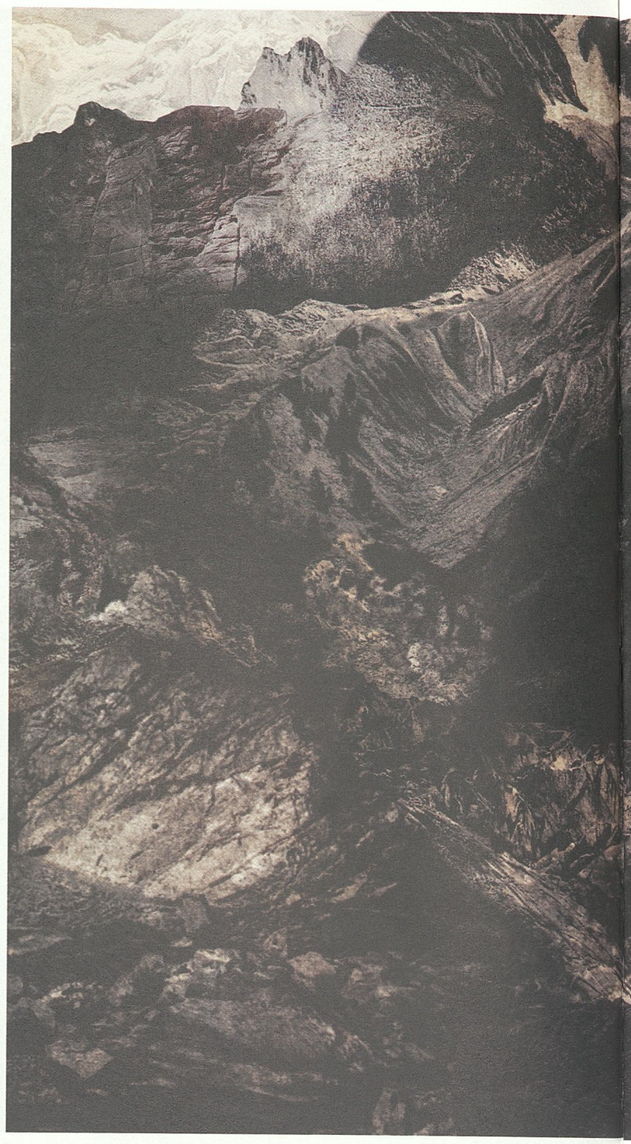
C'est par exemple le cas de *Je criais contre la vie. Ou pour elle* (2009). Tandis qu'un ciel chargé de nuages s'assombrit, un troupeau de cerfs poursuivi par une meute de chiens menaçants finit par se retourner contre ces derniers, inversant ainsi les rôles de chasseurs et de proies. S'ensuit une courte trêve, au cours de laquelle les arbres, les plantes et les montagnes d'un décor forestier se dressent et croissent lentement sous les battements d'ailes d'une volée de corbeaux, avant d'être entraînés dans un cycle de plus en plus rapide de dégénérescence et de renaissance. Alors qu'un torrent emporte des troncs d'arbres dans ses flots agités, les cerfs réapparaissent, rattrapés par les chiens et les corbeaux, tout n'étant dès lors plus que mouvement, course effrénée mêlant des éléments jusque-là séparés les uns des autres. À la succession classique des actions et des péripéties humaines, Vergine Keaton substitue d'autres enchaînements, ceux d'événements purement matériels, telluriques et cosmiques, qui affectent l'aspect des êtres et des choses dans une infinité de transitions. Transitions qui se répercutent dans les créations musicales qui accompagnent ses films, composées de strates sonores qui se démultiplient et gagnent en profondeur au fil des minutes, comme si se jouait en elles la construction de l'univers, depuis les formes les plus élémentaires jusqu'aux plus complexes de la vie.

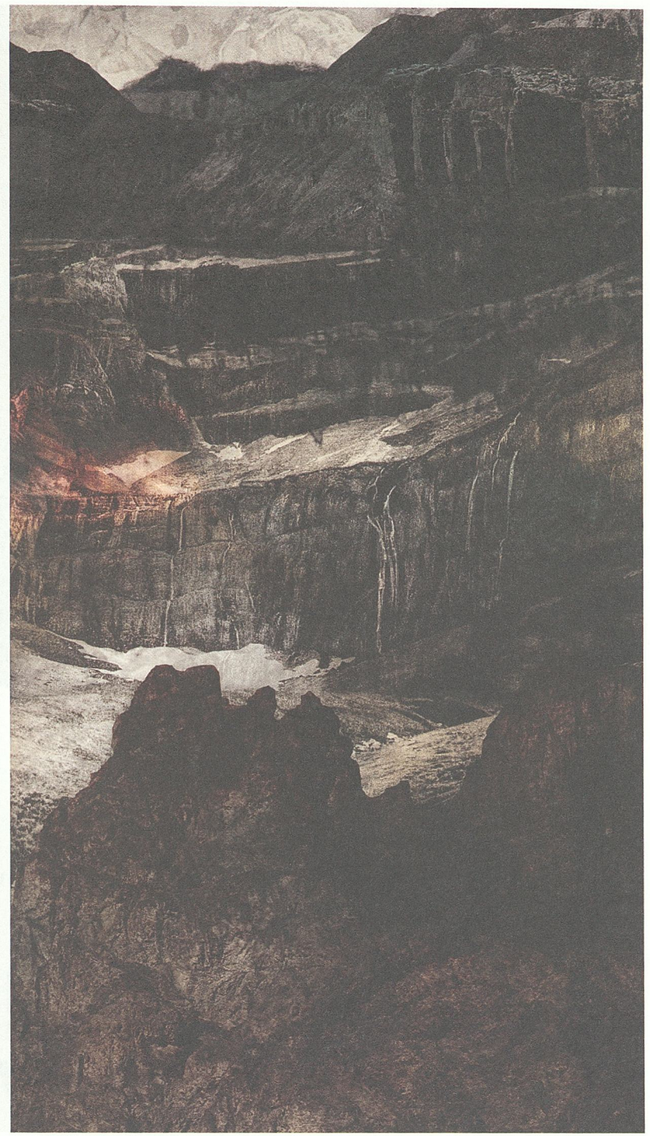
Cette évocation d'une cosmogenèse en images et en sons n'est pas sans rappeler le cinéma d'avant-garde, lui-même dépositaire de l'histoire de la « musique des couleurs » et du clavecin oculaire du père Louis Bertrand Castel (1688-1757), dont l'ambition était de produire des correspondances synesthésiques supposées restituer la pulsation de l'univers. En effet, cet horizon habite également les premiers films expérimentaux du xxe siècle, comme le *Rythme coloré* (1913) de Léopold Survage (1879-1968), qui, prenant modèle sur les lois temporelles de la musique, « montrent l'apparition et la croissance d'organismes picturaux abstraits » afin de donner « l'idée de l'engendrement et de l'autogenèse des couleurs et des formes dans un parallèle évident avec des genèses cosmiques »[2]. Même chose pour *Studie nr 8* (1932) d'Oskar Fischinger (1900-1967), accompagné de la symphonie *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas (1865-1935), où des « particules blanches sur fond noir se divisent et se subdivisent dans un mouvement centrifuge en parfait accord avec le rythme musical », cela en vue de décrire la transformation des molécules « aux origines mêmes de la vie au sein de l'univers »[3]. Précisément, c'est entre le microcosme et le macrocosme, l'infiniment petit et l'infiniment grand que se déploient les mouvements animés et mis en musique de Vergine Keaton, ce qui est particulièrement prégnant dans *Le Tigre de Tasmanie* (2018). Alors qu'un glacier se décompose lentement avant de se confondre avec un volcan en éruption, dont la lave sillonne des vallées obscures jusqu'aux entrailles de la Terre, le dernier tigre de Tasmanie tourne en rond dans sa cage, revenant inlassablement sur ses pas, dans une boucle apparemment mortelle. Alors qu'il s'écroule sous nos yeux, un poudroiement de particules brunes flottant dans un paysage rocheux s'élève vers le ciel jusqu'à devenir poussière d'étoiles, voie lactée d'où émerge un astéroïde en lévitation, parsemé de cristaux en formation. Après la nuit noire, réapparaît le tigre de Tasmanie, comme ressuscité et démultiplié au sein d'une nature luxuriante et apaisée, cette dernière ayant ainsi parcouru un cycle de destruction et de renaissance.

Tout se passe comme si le monde était régi par des forces alternées de dissolution et d'agrégation de la matière, comme cela se ressent également avec *« Vous qui entrez ici »* (2019), dont le titre est emprunté à une phrase de *La Divine Comédie*, de Dante, néanmoins amputée de sa seconde partie: « abandonnez toute espérance ». De ce récit, l'artiste retient le principe d'un monde qui cherche sa propre organisation pour atteindre l'harmonie, marquant chez l'auteur italien le passage de l'enfer au paradis. Nettement délimité par un cadre en forme de triptyque, un paysage montagneux et escarpé ne cesse de se renouveler sous nos yeux, au gré de micro-mouvements vers l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, selon des rythmes et des cadences variables, comme sous la pression de forces géologiques finissant par trouver un mouvement d'ensemble homogène. Il s'agit là, en quelque sorte, d'une vision moniste du monde, selon laquelle des phénomènes qui apparaissent opposés forment en réalité un tout, tel un opéra conjuguant des puissances hétérogènes. — SARAH IHLER-MEYER

p. 113 → p. 114-115. Vergine Keaton, *« Vous qui entrez ici »*, 2019
Installation (polyptyque), vidéo, couleur, stéréo, 7' en boucle,
120 × 250 cm. Coproduction Centre Pompidou-Metz,
Sacrebleu Production et Label Dalbin

1 Empédocle, *Fragments*, in Yves Battistini, *Empédocle. Légende et œuvre*, Paris, Imprimerie nationale, 1997, p. 63-85. 2 Arnauld Pierre, *Maternités cosmiques. La recherche des origines de Kupka à Kubrick*, Paris, Hazan, 2010, p. 65. 3 Marcella Lista, « Des correspondances au Mickey Mouse Effect : l'œuvre d'art totale et le cinéma d'animation », *in* Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard et Musée du Louvre, 2003, p. 109-137.





Pascal Dusapin
Pierre Audi

BERLINDE DE BRUYCKERE

Penthesilea

•

Penthesilea, mise en scène de Pierre Audi, décors de Berlinde De Bruyckere, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2015, avec Natascha Petrinsky (Penthésilée), Marisol Montalvo (Prothoé), Ève-Maud Hubeaux (la grande prêtresse). Photos Karl Forster

(36) Création au théâtre royal
de la Monnaie, Bruxelles, 31 mars 2015

Envisager la sculpture dans sa fragmentation et non dans sa totalité, telle est l'approche qui caractérise l'artiste belge Berlinde De Bruyckere (née en 1964). Depuis plus d'une quinzaine d'années, la sculptrice n'a cessé d'appréhender la représentation du corps comme une étude anatomique qui privilégie le fragment – un bras, un dos, une paire de jambes –, déconstruisant la présence du modèle vivant posant nu dans l'atelier tout en s'inscrivant dans la tradition de l'histoire de la sculpture.
Berlinde De Bruyckere a fait de la cire son support de prédilection. Rarement utilisée en raison de sa fragilité, la cire fut longtemps jugée par les sculpteurs (à l'exception de certains d'entre eux, tels Medardo Rosso ou Paul Thek) comme étant un matériau du processus technique de l'œuvre (fonte en bronze) et non du processus de création. Berlinde De Bruyckere la remet au goût du jour dans le spectre élargi des médiums de la création contemporaine. La cire, avec sa couleur rose bleuté, est aussi choisie car son aspect se rapproche de celui de la chair – ici un simple morceau de chair qui rappelle la mort plus que la vie, suspendu, accroché, empilé, mis sous cloche, et qui n'est pas sans faire penser aux moulages anatomiques du XVIIIe siècle utilisés pour l'étude des corps. Cette représentation du démembrement révèle le caractère pathétique qui est au centre de la sculpture de Berlinde De Bruyckere.

Il n'est donc pas surprenant que l'artiste ait été conviée par Peter de Caluwe, directeur du théâtre de la Monnaie, et Pierre Audi en vue de réfléchir à un décor pour l'opéra *Penthesilea* de Pascal Dusapin, adapté de la tragédie de Heinrich von Kleist (1808), qui signe l'amour interdit de Penthésilée, reine des Amazones, et d'Achille, héros de la guerre de Troie. Prise d'une folie bestiale, Penthésilée, avec l'aide de ses chiens, tue et dévore Achille, avant de revenir à la raison et de se donner la mort. Berlinde De Bruyckere occupe le plateau avec des sculptures en cire qui évoquent des peaux de bovin suspendues ou tendues sur des constructions en fer, et dont la forme ouverte, mi-vulve, mi-phallus, recèle une connotation érotique. Entre les actes, sont projetées des images vidéos tournées par Mirjam Devriendt (photographe qui suit le travail de l'artiste), elles montrent les opérations de tannage dans un atelier d'Anderlecht, en Belgique. La scène, recouverte d'une matière qui rappelle le sol des abattoirs, chargé d'humeurs et de sel, s'apparente à un champ de bataille, les sculptures-dépouilles figurant les désastres de la guerre. En signant la scénographie de ce mythe grec atemporel où se côtoient Éros et Thanatos, Berlinde De Bruyckere réalise une œuvre politique. Elle signifie ces états de violence et de mort qui ravagent le monde mais exprime aussi une « confiance dans l'avenir, un engagement en faveur de la vie » : « ... cette note d'espoir, je l'ai trouvée dans la musique de Pascal Dusapin. C'est à travers cette musique que j'ai pu accepter et surmonter ce qu'il y avait d'impitoyable dans l'œuvre. J'aimerais que mon décor soit vu comme une métaphore de la guérison[1]. » — VALÉRIE DA COSTA

1 Marcel Croës, entretien avec Berlinde De Bruyckere et Mirjam Devriendt, *L'Éventail*, 31 mars 2015, http://www.eventail.be/art-culture/scene-spectacles/1032-berlinde-de-bruyckere-sublime-penthesilea# (dernière consultation le 29 janvier 2019).

Richard Strauss
Klaus Michael Grüber

ANSELM KIEFER

Elektra

●

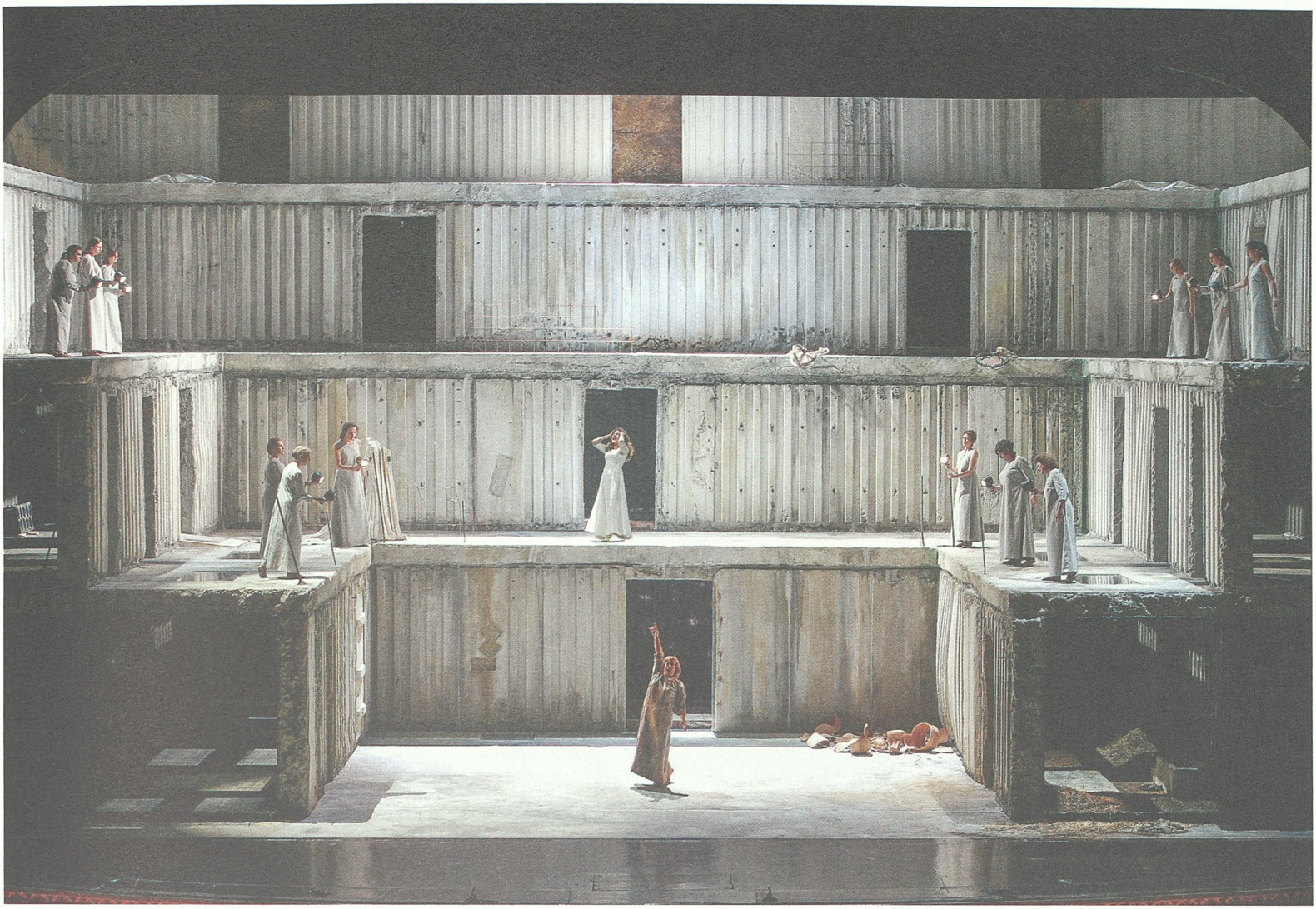
(12) Production au Teatro di San Carlo, Naples, 3 décembre 2003

Les premières contributions d'Anselm Kiefer à la production d'opéras datent du début des années 2000, période durant laquelle il édifiait un amphithéâtre dans son domaine-atelier de Barjac, dans le sud de la France. Composée de blocs de béton coulé dans les conteneurs maritimes en acier que l'artiste avait fait acheminer d'Allemagne vers la Provence au milieu des années 1990, cette construction dépouillée, en forme de scène, rappelle au visiteur l'adhésion de Kiefer à la conception wagnérienne de l'opéra, vu comme un *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale), c'est-à-dire un spectacle immersif et hétérogène fusionnant la poésie, la musique et la danse avec d'autres formes artistiques telles que l'architecture, la sculpture et même la peinture. À cette époque, Kiefer, parallèlement à la création d'œuvres peintes et sculptées indépendantes, conçoit des installations toujours plus monumentales qui mêlent les techniques artistiques traditionnelles à l'architecture et à l'environnement. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit servi de son amphithéâtre – ainsi que des sculptures de robes sans corps qu'il y plaçait parfois – comme d'un tremplin pour imaginer le décor et les costumes de deux opéras sur lesquels il travaillait en 2003 : *Œdipe à Colone*, au Burgtheater, de Vienne, et *Elektra* (*Électre*), au Teatro di San Carlo, de Naples. Des tours en béton, elles aussi créées à Barjac, deviennent la base du décor d'*Am Anfang* (« Au commencement »), en 2009 à l'Opéra Bastille, autre performance musicale pluridisciplinaire à laquelle Kiefer a participé.

Elektra est la plus connue de ses premières contributions pour l'opéra ; le décor et les costumes imaginés pour l'œuvre rude et expressionniste de Richard Strauss révèlent l'incomparable talent de l'artiste contemporain pour produire des contrastes impressionnants et puissants. L'opéra de Strauss, créé en 1909 sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, associait la tragédie de Sophocle à l'histoire imprégné d'angoisse et d'intensité psychologique d'une vengeance dévastatrice. Centré sur la fille d'Agamemnon, il utilisait l'atonalité et la cacophonie pour exprimer le chagrin qui dévore la protagoniste et la colère qu'elle éprouve envers sa mère, Clytemnestre, responsable de la mort du père d'Électre. Bien que les prières de l'héroïne aient été entendues – son frère Oreste revient venger le meurtre d'Agamemnon –, Électre meurt dans la conclusion de cet opéra en un acte, au beau milieu d'une danse jubilatoire. L'action se déroule dans le décor austère imaginé par Kiefer, un empilement d'étages symétriques évoquant un immeuble fait de conteneurs en béton. Gris, érodé, il évoque tant l'Antiquité classique que les constructions temporaires élevées pendant les conflits armés du XXe siècle. De même, les costumes sobres évoquent aussi bien la guerre que la paix, l'histoire récente que les mythes anciens. La robe de Clytemnestre, durcie par le plâtre, fait à la fois penser aux cadavres de la Seconde Guerre mondiale et à la femme de Lot, changée en colonne de sel.

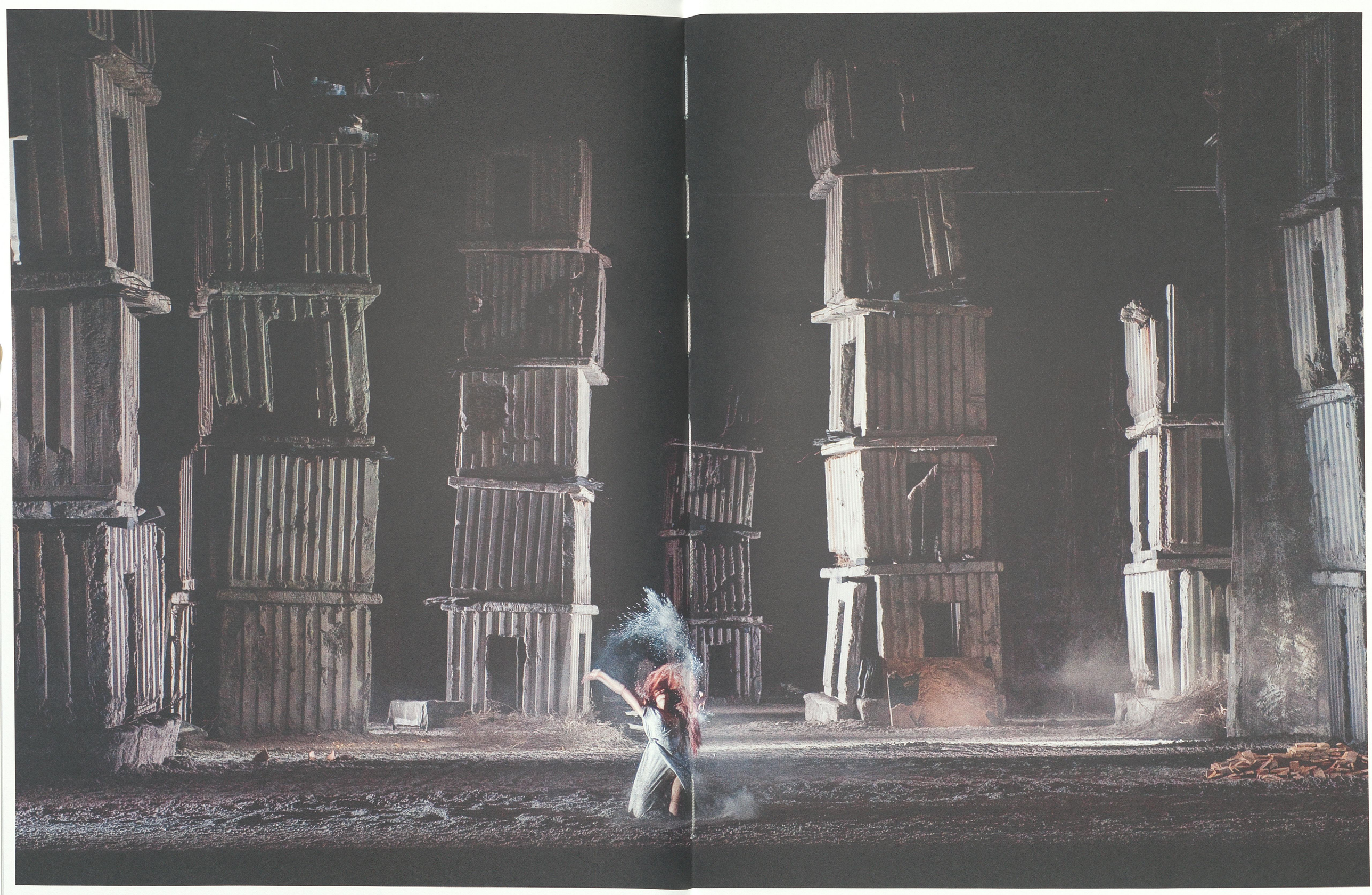
Quant à l'aspect thématique, Kiefer côtoie Richard Wagner depuis le début des années 1970, époque à partir de laquelle il fait siens les mythes scandinaves que son compatriote intégrait dans ses compositions si influentes. Ces intérêts de jeunesse nourrissent tout naturellement ses participations opératiques des années 2000, et ont peut-être contribué à l'orienter vers des œuvres plus complexes, hétérogènes et universelles. Comme Wagner, Kiefer nous propose un art qui aiguise le sentiment de notre identité de spectateur et nous incite à nous interroger sur notre place au sein du monde complexe où nous vivons aujourd'hui. Mais contrairement à l'œuvre du célèbre compositeur, qui fut mis au service du nationalisme allemand, celui de Kiefer insiste sur le multiculturalisme de nos sociétés. Au bout du compte, les questions qu'il soulève touchent à notre position devant un horizon temporel menaçant, qui renferme à la fois plusieurs passés et une gamme de plus en plus large d'avenirs possibles. — MATTHEW BIRO

Traduit de l'anglais par Catherine Tron-Mulder



Elektra, mise en scène de Klaus Michael Grüber, décors et costumes d'Anselm Kiefer, Teatro di San Carlo, Naples, 2003, avec Gabriele Schnaut (Électre) et Inga Nielsen (Chrysothémis). Photo Luciano Romano

→ p. 120-121. *Am Anfang*, de Jörg Widmann, conception, mise en scène, décors et costumes d'Anselm Kiefer, Opéra Bastille, Paris, 2009. Photo Christian Leiber



Antonín Dvořák

ROBERT CARSEN MICHAEL LEVINE

Rusalka

●

(43) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 19 juin 2002

Chef-d'œuvre du nationalisme musical tchèque, la *Rusalka* d'Antonín Dvořák (1901) fait figure d'icône d'un naturalisme aussi séduisant qu'efficace : la forêt, l'étang en son milieu, l'Ondin, les nymphes des eaux, le palais royal, tout ici renvoie à l'univers des récits des chambres de l'enfance, pour narrer le destin cruel de la petite sirène éblouie par un prince, malheureuse en amour et grandiose dans son renoncement. Portée par une partition d'une somptuosité absolue, elle atteint à l'émotion universelle.

Longtemps cantonnée à de jolies images, parfois jusqu'à la mièvrerie, la représentation de *Rusalka* comptait d'abord sur la splendeur émue de la partition pour convaincre. Mais le XXe siècle qui l'avait vu naître à son *initium* devait bientôt comprendre que dans le contenu doucereux des livres de contes se cachent des vérités profondes qu'une analyse psychanalytique aurait vite fait d'expliciter. *Rusalka* relate la peur du rite de passage qui fait de l'adolescente une femme accomplie. Si jusqu'aux années 1980, aucune production ne montra autre chose que la joliesse du propos, les libertés d'approches scéniques du XXe siècle finissant permirent bientôt de faire disparaître la forêt pour montrer la chambre d'enfant ou la clinique. Après Christine Mielitz (Dresdner Staatsoper, 1981) et David Pountney (Londres, English National Opera, 1983), avant Stefan Herheim (Bruxelles, théâtre de la Monnaie, 2012), Robert Carsen, qui avait déjà cherché, en 1996, les sous-jacents freudiens dans *La Femme sans ombre* de Richard Strauss (1919), les applique à *Rusalka* dans sa production de 2002 à l'Opéra Bastille.

À l'imagerie romantique, Carsen et Michael Levine, son décorateur, opposent le scalpel d'une modernité élégante, quasi médicale. Matrice de tout le spectacle, le décor, d'une symétrie en tout sens évidente, est un immense parallélépipède blanc, où règne, suspendu à mi-hauteur, un lit matrimonial avec tables de nuit et lampes, dédoublé comme en miroir, dessus-dessous, au centre d'une chambre de palace contemporaine, épurée, onirique, flottant dans l'air tandis qu'au sol un bassin d'eau scintillante occupe le centre du plateau, pour le monde des ondins. Le passage d'un monde à l'autre, après la décision de l'héroïne de renoncer à sa nature, se fera verticalement, quand la chambre virtuelle descendra au sol, annihilant le monde des eaux, pour la rencontre effective avec le prince. Et c'est encore une division/symétrie qui marquera le monde du palais, par une simple fente verticale, minimaliste et lumineuse dans la chambre, où l'action se fera miroir, où l'ex-ondine et sa rivale terrestre pivotant sur elles-mêmes passeront toutes deux à travers cette division physique, qui n'est que l'amour du prince volage. Plongée dans les ténèbres aqueuses, psychologiques, l'ondine reverra le lit cette fois de dessus, défait, royaume illusoire de l'étrangère qu'aura vite délaissée le prince pour revenir à celle qu'il aime vraiment dans la chambre enfin apaisée, normalisée, pour l'étreinte finale, qui la libérera enfin de ses peurs et lui permettra d'assumer, en fermant la porte, l'acceptation de son moi profond, se libérant ainsi, enfin, du monde de l'enfance. — PIERRE FLINOIS

p. 123 → p. 124-125. *Rusalka*, mise en scène de Robert Carsen, décors et costumes de Michael Levine, Opéra Bastille, Paris, 2002
Photos Charles Duprat

Richard Wagner

SHAUN GLADWELL

Der fliegende Holländer

Shaun Gladwell
Der fliegende Holländer, 2013
Vidéo HD, couleur, sonore
Courtesy de l'artiste

(15) Production (version de concert) au
De Doelen, Rotterdam, 15 septembre 2013
(Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival)

Shaun Gladwell (né en 1972) est le seul artiste à ce jour, avec Bill Viola, à avoir créé une vidéo qui constitue en soi la scénographie d'un opéra de Wagner. C'était en 2013, à Rotterdam, à l'invitation du chef d'orchestre Yannick Nézet-Séguin[1]. Une commande inouïe, pour une représentation unique. Gladwell, qui reconnaît l'apport essentiel de Richard Wagner, après des jours et des nuits d'écoute et de réflexion, décide de s'approprier *Der fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme)* par l'intermédiaire de sa propre culture, celle du surf – et pas n'importe lequel : celui des océans déchaînés qui bordent et chahutent le sud de l'Australie et de la Tasmanie. Pour ce faire, il entreprend une première démarche strictement sémantique : il remplace deux mots dans le livret, « matelots » et « vaisseaux » devenant « surfers » et « surfboards ».

Si Gladwell construit sa vidéo en se fondant sur son expérience intime des tempêtes océaniques plutôt que sur des recherches académiques, ce n'est ni par ego ni par facilité, mais en référence à Wagner lui-même, qui raconte dans son autobiographie comment la traversée houleuse qu'il effectua en 1839 entre Riga et Londres[2] lui donna l'idée de cet opéra. L'inspiration personnelle n'est-elle pas à la base même du romantisme ? Et la tempête à la base même du sublime[3] ? De nombreuses productions artistiques, tentatives sans cesse renouvelées de réponse à l'effroi qu'elle suscite, l'attestent. Joseph Mallord William Turner lui-même ne se serait-il pas fait attacher au mât d'un navire pour en ressentir pleinement la puissance, afin de la représenter au mieux ? De même, le surf place celui qui le pratique au cœur du champ énergétique de l'océan – de sa beauté tout autant que de ses dangers. La version de *Der fliegende Holländer* de Shaun Gladwell doit bien sûr à Bill Viola, notamment l'omniprésence de l'eau. Mais le spectateur, chez Gladwell, ne se contente pas de regarder une image aussi réelle que violente : il est projeté dans un monde et s'identifie lui-même dans le mouvement de l'eau, dans les corps, dans la chorégraphie – dans l'œuvre. La place de la nature, l'écho constant, savamment construit, à la musique, l'inversion des positions dans l'eau ou dans l'air, l'utilisation du casque, qui masque la fragilité de l'être et tente de réunir le corps et l'esprit, sont autant d'approches spécifiques du (néo)-romantisme gladwellien. Le casque, essentiel pour l'artiste et omniprésent dans ses œuvres, protège ici l'âme du Hollandais volant, le siège de la pensée : la tête qui voit, qui pense, qui maîtrise le corps et le mouvement. Avec « Flying Dutchman in Blue » (« le vaisseau fantôme en bleu ») – titre de la série de photographies tirée de cette production –, Gladwell transpose les sentiments puissants exprimés dans l'opéra dans la majesté du Pacifique Sud. Tout le tragique du monde se retrouve soudain dans la vague qui se brise sur la plage. Quant à l'amour, celui de Senta est une élévation. D'où la présence d'échasses, sophistication sublime d'une chorégraphie aussi impossible que l'amour qu'elle porte aux nues. — BARBARA POLLA

1 Directeur musical de l'orchestre philharmonique de Rotterdam de 2008 à 2018, Yannick Nézet-Séguin est aujourd'hui le directeur musical du Metropolitan Opera de New York. 2 Richard Wagner, *Ma vie* (*Mein Leben*, 1870), trad. Noémi Valentin et Albert Schenk (1911), révisée, complétée et annotée par Dorian Astor, Paris, Perrin, 2012, p. 192-194. 3 Voir Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757).

IV

Le désir de l'œuvre d'art totale

•

Ernest Klausz, *La Damnation de Faust, L'Enfer (30)*, maquette de décor (détail), 1933
Gouache sur papier, 29,5 × 44,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France

Le désir de l'œuvre d'art totale

Dans le sillage du romantisme, la modernité repousse les limites du projet utopique de *Gesamtkunstwerk* formulé par Richard Wagner en 1849 dans son essai *Das Kunstwerk der Zukunft (L'Œuvre d'art de l'avenir)*. Tout en poursuivant la quête d'une communion entre les arts, les tenants de l'avant-garde se sont rebellés contre la suprématie de la musique, de la poésie et de la danse sur les arts visuels. Dans leurs projets scéniques questionnant la forme opératique traditionnelle, Vassily Kandinsky et Kasimir Malévitch font émerger du dialogue entre les différentes formes d'expression leur propre vision de l'abstraction picturale. À la même époque, le désir de totalité se traduit aussi par une recherche de monumentalité, incarnée notamment par les tentatives de décors lumineux projetés à l'échelle de la scène, qui dynamisent la mise en scène dès l'époque wagnérienne. Certaines productions, imaginées de concert avec les compositeur, metteur en scène et scénographe et non à partir d'une partition, marquent également la seconde moitié du xxe siècle, comme l'iconique *To Be Sung*, de Pascal Dusapin et James Turrell.

Eugène Frey, *La Damnation de Faust*, 1905. Plaque de verre peinte, 9 × 7,44 cm. Monaco, Société des Bains de mer

Mikhaïl Matiouchine
Alexeï Kroutchonykh

KASIMIR MALÉVITCH

La Victoire sur le soleil

(52) Création au théâtre Luna-Park
de Saint-Pétersbourg, 3 et 5 décembre 1913

« Détruire le mouvement vieilli de la pensée qui suit la loi de la causalité, le bon sens édenté, la "logique symétrique", l'errance dans les ombres bleues du symbolisme, et donner la pro-vision créatrice du monde véritable des hommes nouveaux[1]. » Le manifeste paru en août 1913 à l'issue du Premier Congrès pan-russe des bardistes de l'avenir, qui ne rassemblait en fait que les trois protagonistes de la future *Victoire sur le soleil* – Kasimir Malévitch, Mikhaïl Matiouchine et Alexeï Kroutchonykh –, annonce la révolution du premier opéra futuro-cubiste, qui loue la victoire de la technologie sur les forces cosmiques. La première action raconte la lutte des « aveniristes » contre le soleil, incarnation de la beauté et de la raison, et en ce sens symbole des valeurs artistiques du passé, tandis que la seconde relate l'apogée du monde nouveau. Cette œuvre collective, donnée pour la première fois au Luna-Park de Saint-Péterbourg les 3 et 5 décembre 1913, réfute l'héritage romantique du *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale »), le livret, la musique et le décor n'étant pas unis par une ambition d'harmonie mais par l'unique intention de rompre les conventions établies, tant formelles que narratives.

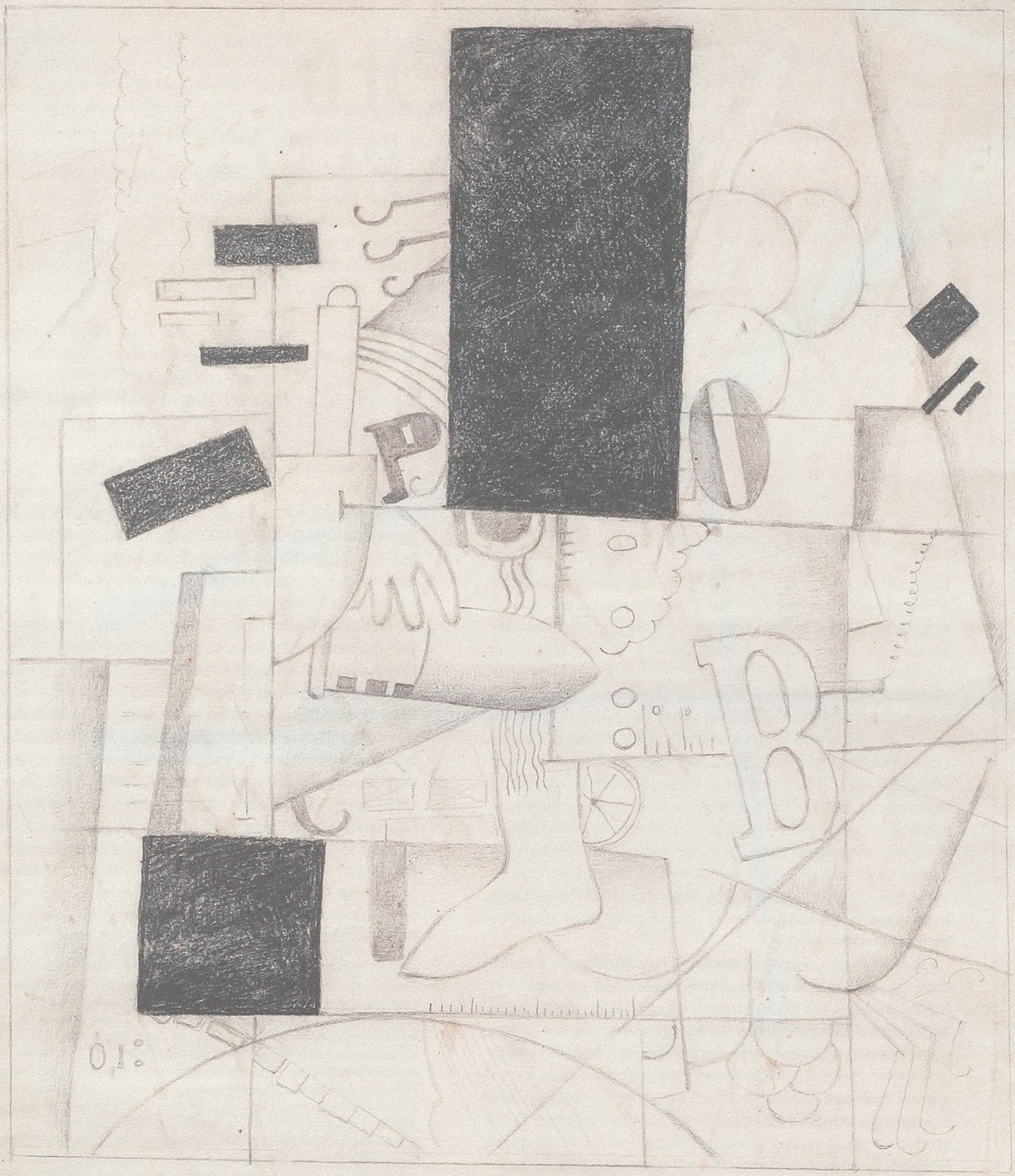
La partition, jouée par un unique piano sur scène, est composée de sonorités discontinues et de nombreux passages déclamés, et non chantés, ce qui distingue en premier lieu *La Victoire sur le soleil* du faste orchestral des grands opéras wagnériens. Le livret de Kroutchonykh, quant à lui, est rédigé en *zaoum*, néologisme qui traduit l'idée d'un « langage transrationnel[2] » caractérisé par l'absence de ponctuation et l'énumération de mots choisis pour leur sonorité indépendamment de leur sens. Enfin, la dislocation des mots répond au démembrement des objets – mués en éléments abstraits juxtaposés – opéré par Malévitch dans la réalisation des décors et costumes, qui servent formellement la lutte contre le passéisme.

Chacun des personnages est une figure archétypale portant les valeurs symboliques défendues dans le livret. Si la silhouette des acteurs reste reconnaissable, les formes géométriques asymétriques qui enveloppent leurs membres rendent complexe la lecture des corps, la confusion étant parachevée par l'impact visuel des projections de lumière colorée qui balaient la scène : « Ces corps étaient mis en pièces par les lames des phares, ils perdaient alternativement les bras, les jambes, la tête, car pour Kasimir Malévitch ils étaient soumis non seulement à la décomposition en éléments, mais aussi à la complète désagrégation dans l'espace pictural[3]. »

Dans ce nouvel espace émerge pour la première fois le carré noir, métaphore ultime de l'occultation du soleil, et, par son éclipse, de la disparition du monde des objets, qui sera célébrée deux ans plus tard lors de la dernière exposition futuriste, « 0.10 », à Moscou. De façon rétrospective, Malévitch ancrera lui-même les fondements du suprématisme dans son anti-opéra, auquel il attribue des vertus prophétiques : « Mon dessin de rideau, dans l'acte où a lieu la victoire, [...] aura une grande importance en peinture. Ce qui a été fait inconsciemment donne maintenant des fruits extraordinaires[4]. » — ANNE HORVATH

Kasimir Malévitch, *La Victoire sur le soleil, projet de rideau*, 1928. Mine graphite sur papier, 47,5 × 32,5 cm
Londres, collection V. Tsarenkov

1 Manifeste repris *in* Jean-Claude et Valentine Marcadé (trad.), *K. Malévitch. Le Miroir suprématiste,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 41. 2 Rosamund Bartlett et Sarah Dadswell, *Victory Over the Sun. The World's First Futurist Opera*, Exeter, University of Exeter Press, 2012, p. 114. 3 Témoignage du poète Bénédikt Livchits cité *in* Marcella Lista, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques et Institut national d'histoire de l'art, 2006, p. 227. 4 Lettre de Malévitch à Matiouchine, 27 mai 1915, citée *in* Jean-Claude Marcadé (dir.), *Malévitch, 1878-1978. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 181.



Одна из задач к „Победе над Солнцем"
1913 г. в С. Петербурге.

К. Малевич

ARNOLD SCHÖNBERG

Die glückliche Hand

⑯ Création au Volksoper de Vienne, 14 octobre 1924

Le premier quart du xxe siècle apparaît comme une période d'intenses dialogues entre les arts, dont la naissance du futurisme italien en 1909, la parution de l'*Almanach der Blaue Reiter* en 1911 ou la formation du Bauhaus en 1919 constituent quelques événements contrastés. Dans ce paysage fertile, la figure d'Arnold Schönberg (1874-1951) acquiert un statut emblématique, par l'ampleur du spectre expressif qu'il convoque autant que par l'héritage qu'il laisse. Compositeur à la renommée sulfureuse, dont l'œuvre radical a bousculé les codes compositionnels, il a touché, mis à part la danse, à tous les moyens d'expression : écriture, peinture, mise en scène, conception des lumières, scénographie, design et même, quoique de façon éloignée, cinéma. « Ce croisement des genres artistiques représente non seulement l'un des aspects les plus importants de Schönberg, mais aussi l'un des apports les plus décisifs pour l'histoire de l'art du xxe siècle[1]. »

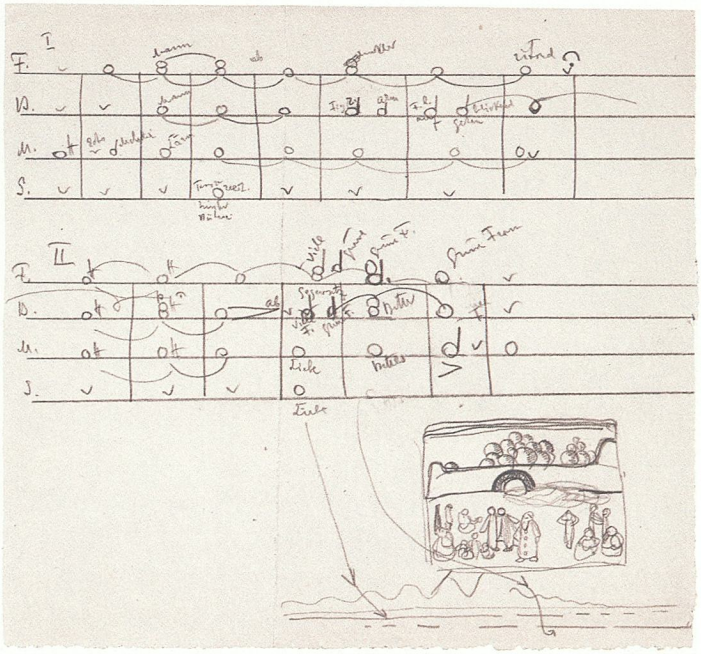
La scène lyrique, comme plateforme de réunion de ces disciplines, est de fait un lieu particulièrement propice à la formalisation et la combinaison de nouvelles aspirations esthétiques. Les modalités de compositions de ses principaux opéras – les monodrames *Erwartung (Attente)* et *Die glückliche Hand (La Main heureuse)* et l'opéra plus monumental *Moïse et Aaron* (l'écriture entamée en 1933 restera inachevée à la mort du compositeur) – sont en quelque sorte en miroir de la trame dramaturgique qui les sous-tend. *Erwartung*, composé en 1909 sur un livret de Marie Pappenheim (disciple de Sigmund Freud), dans un soubresaut quasi névrotique, en quelques semaines, relate l'histoire d'une femme, perdue dans une forêt, où elle trouve le cadavre de son amant. Sombrant dans cette divagation qui révèle son possible rôle de meurtrière, « l'héroïne d'*Erwartung* est livrée à la musique comme une patiente à un traitement psychanalytique », comme le déclare Theodor W. Adorno[2]. *A contrario*, le travail pour *La Main heureuse* s'est déroulé sur une plage de temps bien plus longue, de 1910 à 1913. En un acte et quatre tableaux, ce « drame avec musique » prend pour fil narratif la destinée de l'artiste, abandonné par sa femme, puis incompris par la société, pour finir écrasé par un rocher. Tel un polyptyque du *fatum*, d'une durée ramassée d'une vingtaine de minutes, la pièce rassemble les principales caractéristiques du théâtre expressionniste en vigueur à l'époque, notamment la dépersonnalisation des protagonistes, destitués de tout nom pour n'être plus qu'« un homme » (baryton), « une femme » et « un monsieur » (ces derniers, joués par des mimes). Auteur du livret (cette première parution d'un texte poétique de sa main sera publiée dès 1911), Schönberg conçoit la scénographie en plus de la composition musicale et règle méticuleusement tous les détails de la mise en scène :

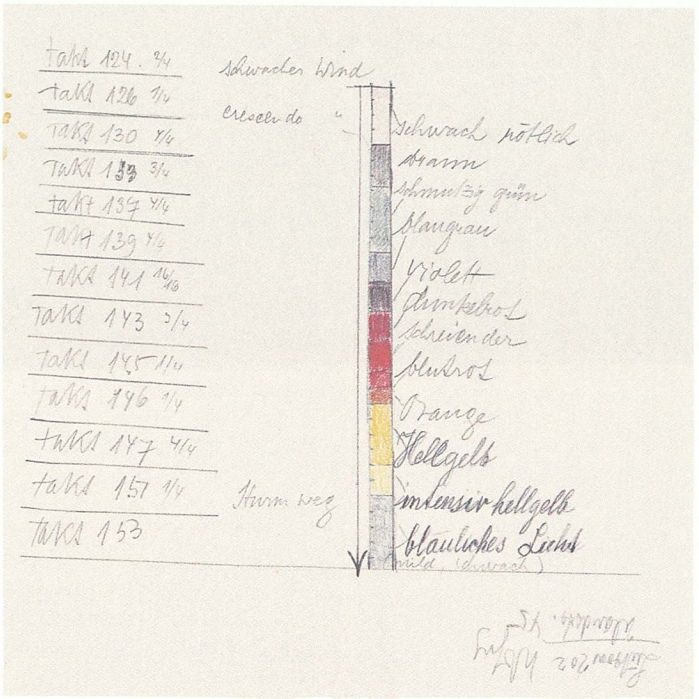
1 Robert Fleck, « La peinture de Schoenberg et la modernité viennoise », in *Arnold Schoenberg. Regards*, cat. exp., 28 septembre-3 décembre 1995, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 28. 2 Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 52-53. 3 Arnold Schönberg, lettre à Ernst Legal, 14 avril 1930, trad. Dennis Collins in *Arnold Schönberg. Correspondance 1910-1951*, Erwin Stein (éd.), Paris, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 139. 4 Rappelons qu'il faudra attendre 1950 pour que Jean Vilar confie la réalisation des lumières de ses spectacles à Pierre Saveron, devenant le premier « responsable des lumières » au-delà de sa fonction de chef électricien. 5 Marcella Lista, « L'œuvre d'art totale, une rêverie de la modernité », *in* Stéphane Roussel et Patrick Scemama (dir.), *L'Opéra au xxe siècle*, Paris, Textuel, 2007, p. 146. 6 La première lettre de Kandinsky à Schönberg date du 18 janvier 1911. 7 Arnold Schönberg, « Conférence de Breslau. Sur *Die glückliche Hand* » [1928], trad. Edna Polti in *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinsky. Correspondances, textes*, Genève, Éditions Contrechamps, 1995, p. 203-208, n^lle éd. mise à jour, OpenEdition, 17 mai 2017, https://books.openedition.org/contrechamps/1825. 8 Voir à ce sujet *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1911), Philippe Sers (éd.), trad. russe et all. Nicole Debrand et Bernadette Du Crest, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1989. 9 Schönberg, lettre à Kandinsky, 24 janvier 1911, trad. Daniel Haefliger et Antoine Courvoisier in *Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinsky*, op. cit., https://books.openedition.org/contrechamps/1802.

« I. Du jeu des lumières et des couleurs. Il faut pour cela des éclairages très puissants et de *bonnes couleurs*. Le décor doit être peint de manière à *prendre* les couleurs !
II. La disposition de la scène et du décor, pour mille raisons, doit correspondre rigoureusement à mes indications, car, sinon, rien ne marchera. [...]
III. J'ai fixé précisément les emplacements des acteurs et des chemins qu'ils doivent suivre. Je suis persuadé qu'il faut s'y tenir exactement si l'on veut que tout se passe bien.
IV. Éclairer les douze visages dans la première et la quatrième scène, les faire disparaître et ensuite les faire réapparaître (d'un coup), voilà qui est très difficile, et il faut en parler. [...][3]. »

Dans cette tragédie du « moi », le moment le plus impressionnant demeure la fameuse scène du « crescendo de couleurs ». Au troisième tableau, à l'acmé dramaturgique, la violence intérieure qui émane du protagoniste comme une irradiation polysensorielle se manifeste visuellement par une variation des couleurs lumineuses, indiquées dans la partition, avec une échelle chromatique évoluant mesure par mesure. L'expression des affects, préoccupation centrale du cercle florentin donnant naissance à l'opéra plus de trois siècles auparavant, parvient ici à un nouvel essor et à un degré des plus élevés, puisqu'elle convoque dans un même rendu expressif tous les moyens de la scène, employant jusqu'aux dernières technologies[4].
Correspondant à une phase trouble de la vie du compositeur (ce monodrame apparaissant comme une autobiographie non avouée), la composition de *La Main heureuse* coïncide avec une période d'intense activité picturale, dont les fameux *Regards* traduisent sa capacité à représenter les mouvements de l'âme et de la psyché, et forment un lieu de catharsis et d'accès direct à sa *persona*. La vraie prise en compte de la question de l'image dans le déploiement scénique résorbe en quelque sorte la faille de l'« Œuvre d'art de l'avenir » formulée par le maître de Bayreuth, qui n'accordait à la peinture dans sa triade – art de la danse, art poétique et art musical – qu'un rôle secondaire et d'une esthétique passéiste. Comme le décrit Marcella Lista, « ce que la modernité a entrepris est une saisie critique de ce dispositif [qu'est le *Gesamtkunstwerk*], dont elle a éprouvé et repoussé les limites dans toutes les directions[5] ».

À la même époque, la correspondance épistolaire entre Arnold Schönberg et le peintre russe Vassily Kandinsky débute[6], éclairant le geste de chacun, autant que la convergence et les écarts de pensée. Si Schönberg entend « faire de la musique avec les moyens de la scène[7] » et si Kandinsky expérimente avec ses propositions de *Compositions scéniques* la vie indépendante des trois éléments que sont le mouvement musical, le mouvement pictural et le mouvement chorégraphique[8], un terme revient sans cesse pour décrire leurs démarches respectives et sert de véritable analogie éclairant toute cette constellation : la nécessité intérieure. « L'art appartient à l'*inconscient* ! C'est *soi-même* que l'on doit exprimer ! S'exprimer *directement*[9] ! » — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL





Vassily Kandinsky, *Étude pour une composition scénique*, [1908-1909]. Crayon sur papier, 17,8 × 19 cm. Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky

Arnold Schönberg et Gertrud Schönberg, *Die glückliche Hand, Farbcrescendo*, 1910. Crayon et crayon de couleur sur papier, 23 × 22,5 cm. Vienne, Arnold Schönberg Center

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 1. Bild*, [avant octobre 1910]
Huile sur carton, 21,8 × 30,2 cm. Vienne, Arnold Schönberg Center

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 2. Bild*, [avant octobre 1910]
Huile sur carton, 22 × 30 cm. Vienne, Arnold Schönberg Center

Jacques Offenbach • Ernst Legal

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Les Contes d'Hoffmann

●

⑥ Production au Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 12 février 1929

Après avoir quitté son poste d'enseignant au Bauhaus en 1928, László Moholy-Nagy devient décorateur au Kroll-Oper, maison d'opéra berlinoise avant-gardiste. Aux côtés d'Ewald Dülberg, Oskar Schlemmer et Teo Otto, il contribue au renouvellement du genre opératique en transfigurant des œuvres majeures du répertoire par la modernisation des dispositifs scénographiques, sonnant le glas des décors traditionnels et de l'illusion théâtrale. Pour sa première réalisation, il s'attaque aux *Contes d'Hoffmann*, l'opéra emblématique du romantisme composé par Jacques Offenbach, dont il tente de réorienter l'intrigue grâce à ses décors. Dès la première scène, la taverne du maître Luther se mue en un café Bauhaus où trône un bar moderniste, entouré de mobiliers tubulaires en acier dessinés par Marcel Breuer et surmonté d'une structure en échafaudage, accessible par un escalier en spirale.

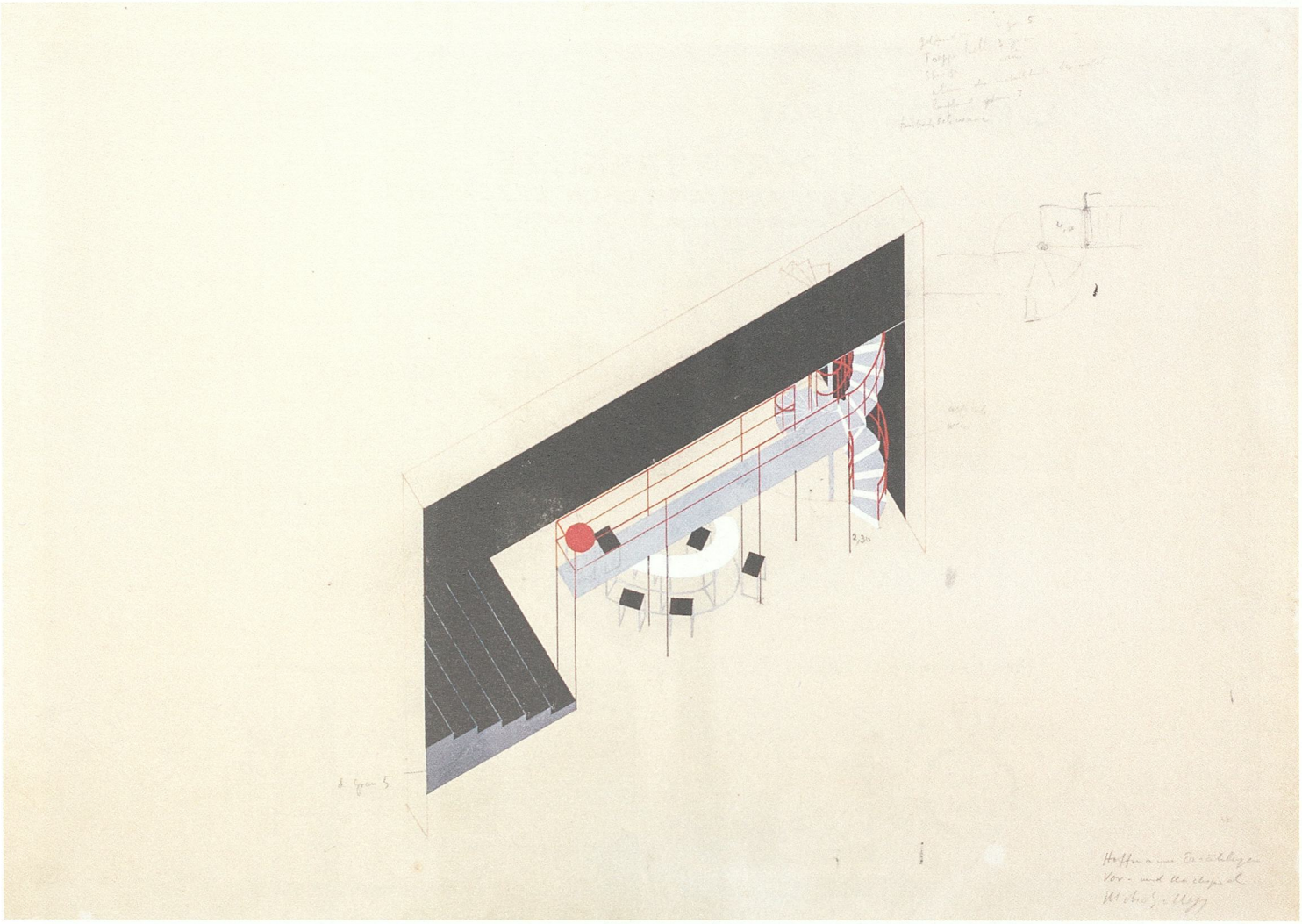
Cette production est pour Moholy-Nagy l'occasion de développer sa théorie d'un théâtre total élaborée au Bauhaus. Dans l'essai « Theater, Zirkus, Varieté » (« théâtre, cirque, variété ») publié en 1924, il détaille son projet de partition pour une « excentrique mécanique » – « une concentration de l'action scénique dans sa forme la plus pure »[1] – et annonce que le théâtre offre la possibilité d'utiliser des « projections planes pour des films et tridimensionnelles pour des jeux de lumières ; l'ACTION DE LA LUMIÈRE, poussée à son plus haut point de contraste, confère à ce moyen (la lumière) la même importance qu'aux autres grâce à la technique actuelle[2] ». Cinq ans plus tard, les décors pour *Les Contes d'Hoffmann* constituent une « tentative de créer un espace à partir de la lumière et de l'ombre[3] ». Le décorateur joue ici sur la transparence des toiles de projection et des décors ajourés, sur la qualité réfléchissante du matériau dominant, le métal, ainsi que sur la mobilité des éléments scéniques qui, traversés par la lumière, déploient avec leur ombre une construction de l'espace constamment mouvante, donnant à l'ensemble une atmosphère proche de l'immatérialité. À la même époque, l'artiste mène des recherches similaires dans sa peinture, ses photogrammes et son premier film abstrait, *Ein Lichtspiel: schwarz-weiss-grau* (« jeu de lumières noir-blanc-gris »), réalisé en 1930 grâce au *Modulateur espace-lumière*, dont les effets rappellent ceux qu'il élabore pour ses scénographies, soulignant l'influence réciproque du théâtre et des arts visuels dans sa pratique pluridisciplinaire. Quelques jours après la première, le Deutschnationale Volkspartei (parti populaire national allemand) demande la fermeture du Kroll-Oper, qu'il considère être un centre de culture bolchévique[4]. Moholy-Nagy aura tout de même le temps de concevoir de nouveaux décors pour *Hin und zurück* (*Aller et retour*, 1927) de Paul Hindemith en 1930 et *Madama Butterfly* (1904) de Giacomo Puccini en 1931, date à laquelle la pression politique conduit l'opéra à sa fermeture. — ANNE HORVATH

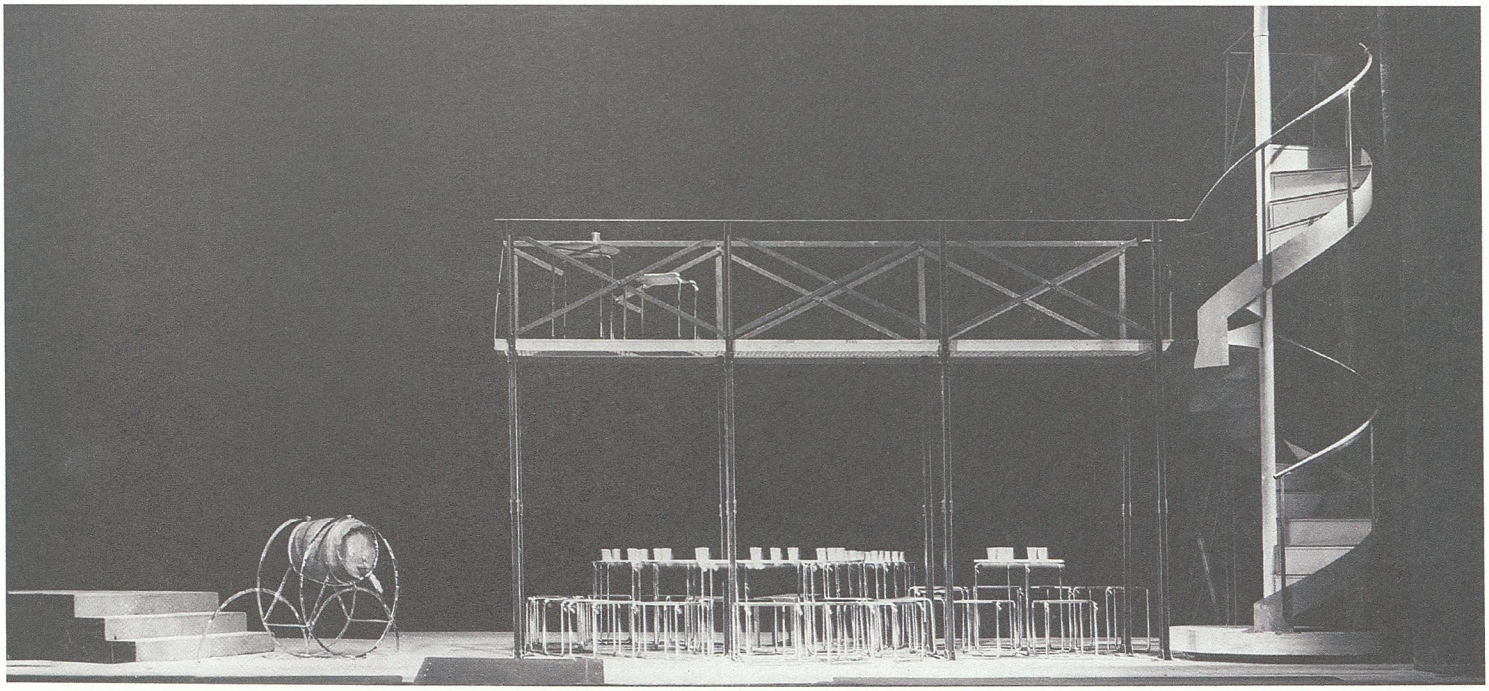
↗ László Moholy-Nagy, *Les Contes d'Hoffmann*, *esquisse de décor, prologue et épilogue*, 1928. Crayon, encre de Chine et gouache sur papier parcheminé, 41,2 × 58,7 cm Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung

→ Lucia Moholy, *Les Contes d'Hoffmann, vue du décor, prologue et épilogue*, 1929. Épreuve gélatino-argentique, 20 × 40 cm. Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung

→ p. 140-141. László Moholy-Nagy, *Esquisse de partition pour Excentrique Mécanique*, extrait de *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4, Munich, Albert Langen, 1925 Heidelberg, Universitätsbibliothek

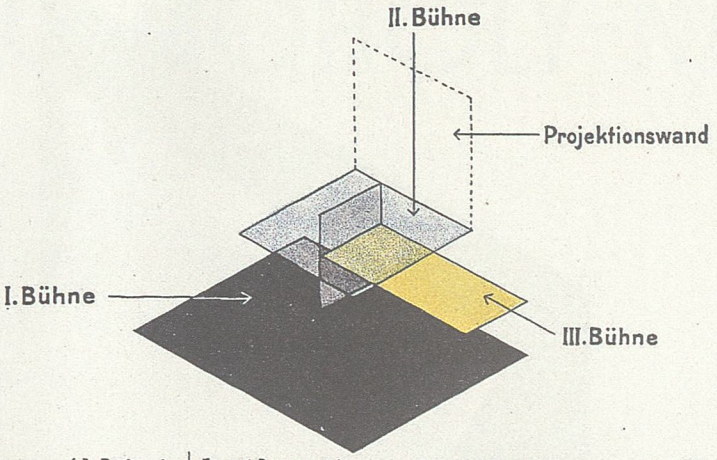
1 « [...] darauf entstand die Forderung einer MECHANISCHEN EXZENTRIK als einer Aktionskonzentration der Bühne in Reinkultur » (László Moholy-Nagy, « Theater, Zirkus, Varieté », *in* Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy et Farkas Molnár [dir.], *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbücher 4, Munich, Albert Langen, 1924, p. 47 ; trad. fr. : « Théâtre, cirque, variétés », *in* Éric Michaud, *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, Lausanne, La Cité/L'Âge d'homme, 1978, p. 156). 2 « Dazu gesellt sich die Verwendbarkeit von reflektorischen Projektionen zu Flächenfilmen und Raumlichtspielen, die AKTION DES LICHTES als höchst gesteigerter Kontrast und die durch die heutige Technik gegebene Gleichwertigkeit auch dieses Mittels (Licht) neben allen anderen » (Moholy-Nagy, *ibid.*, p. 54 ; trad. fr. *in* Michaud, *op. cit.*, p. 160-161). 3 « Ein Versuch : aus Licht und Schatten Raum entstehen zu lassen » (Moholy-Nagy, « Von Material zu Architektur », Bauhausbücher 14, Munich, Albert Langen, 1929, p. 219 ; notre trad.). 4 Voir Jennifer A. Law, « How Modernism played in Berlin. Moholy-Nagy's *Hoffmann* at the Kroll Opera House », *Dramatic Spaces. Scenography and Spectatorial Perceptions*, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 129.

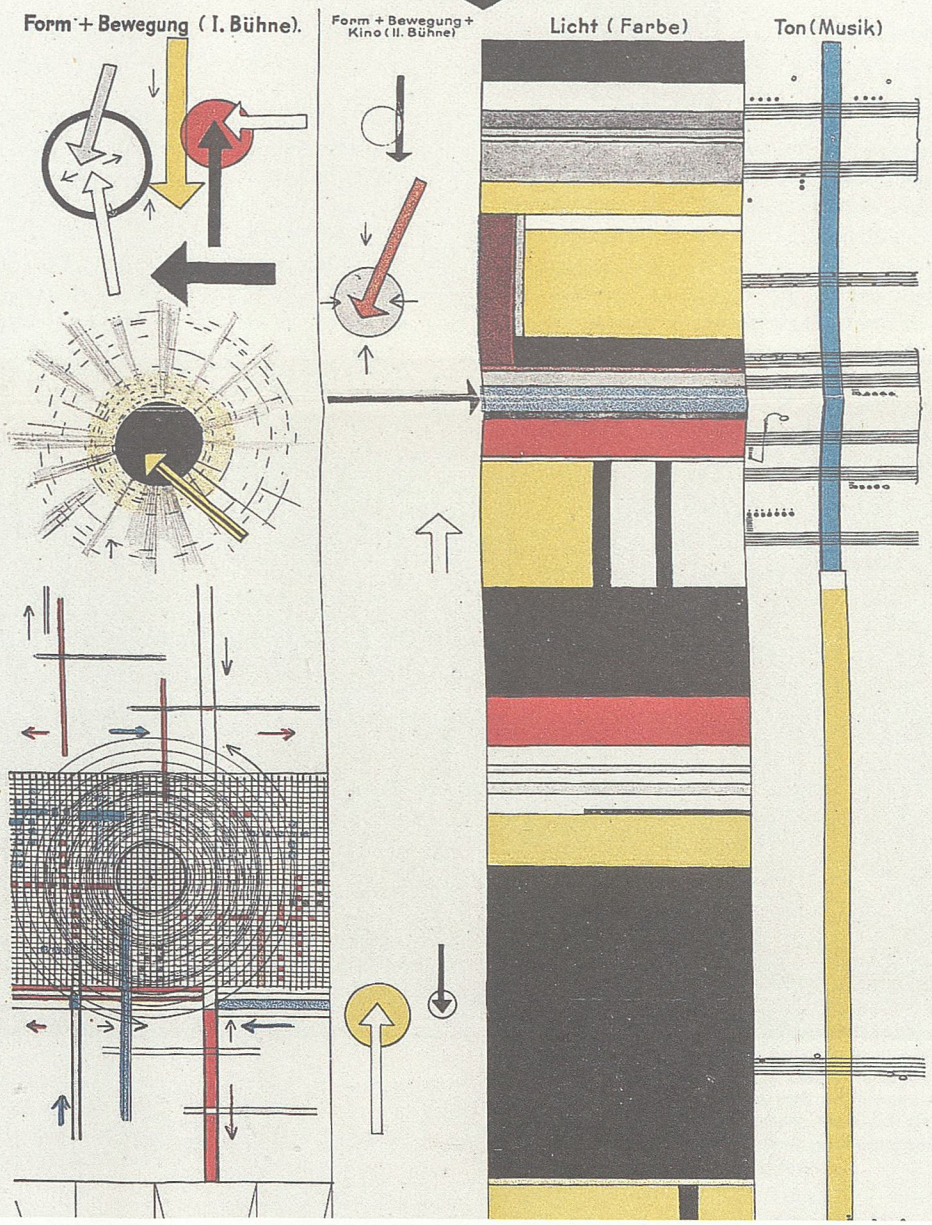


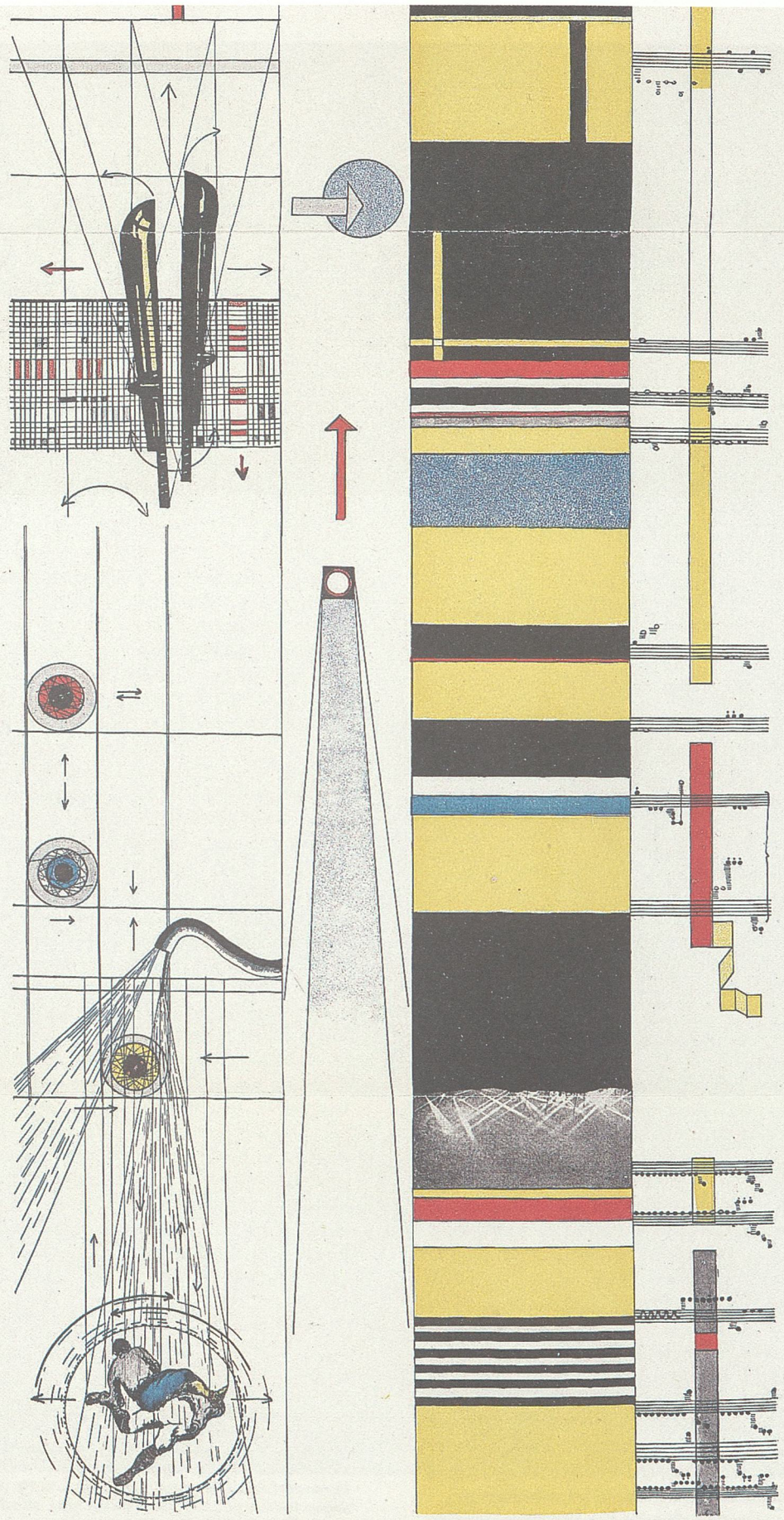


L. MOHOLY-NAGY:

PARTITURSKIZZE
ZU EINER MECHANISCHEN EXZENTRIK
Synthese von Form, Bewegung, Ton, Licht (Farbe) und Geruch.







Richard Wagner
Alphonse Visconti

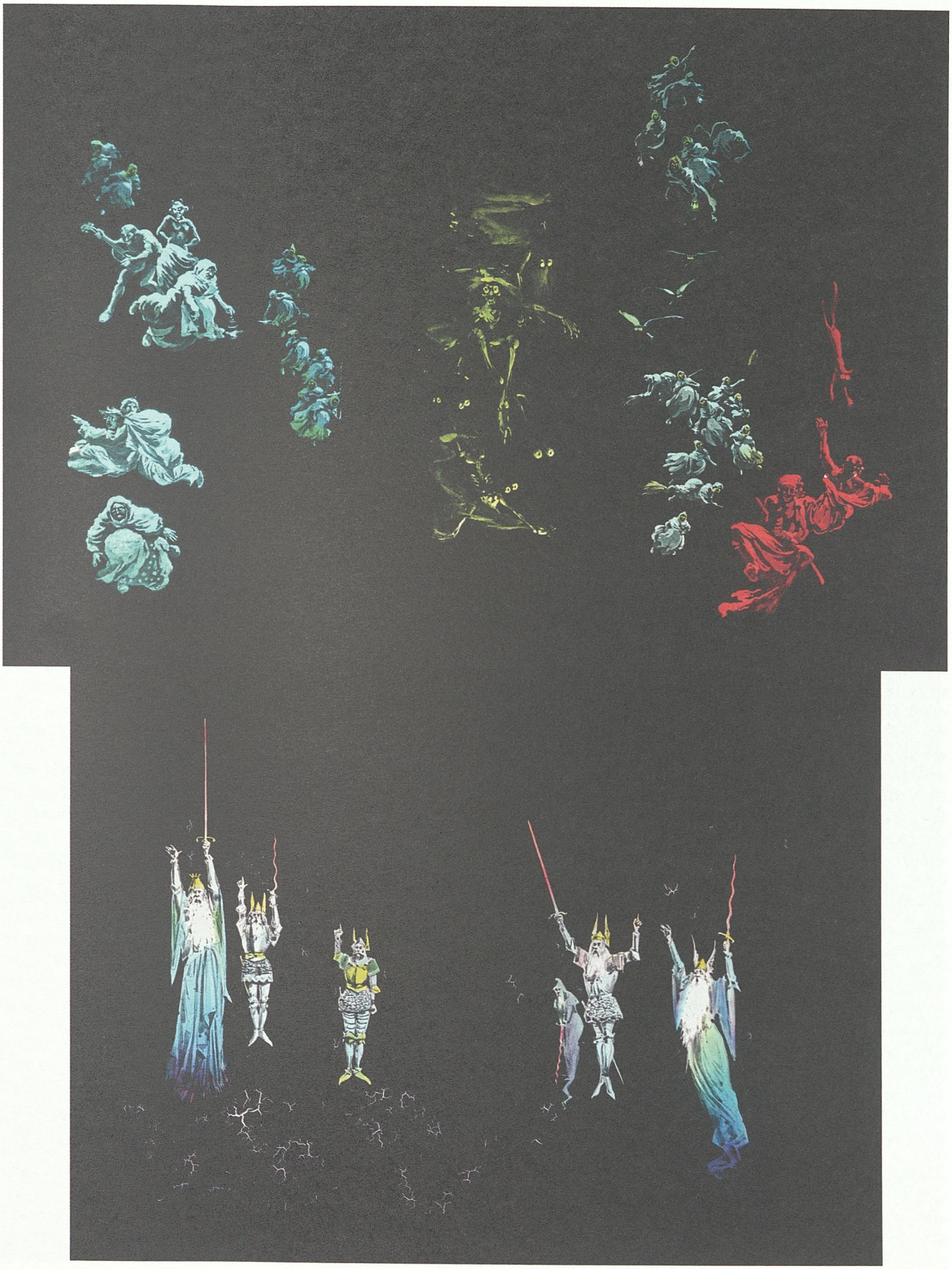
EUGÈNE FREY

Die Walküre

(42) Production à l'Opéra de Monte-Carlo, 28 janvier 1909

Tenant à la fois du peintre et du lanterniste, Eugène Frey élabore à partir de la fin du XIXe siècle un œuvre décoratif unique, parce qu'il se construit à la croisée des arts et des techniques. Grâce à un dispositif fondé sur la projection, il oriente la mise en scène de théâtre vers l'immatérialité des images, tout en réactivant l'esthétique de la lanterne magique, si ce n'est celle de la fantasmagorie. Des cabarets artistiques aux théâtres lyriques, il s'adonne à la création de décors en même temps qu'il ne cesse d'ajuster son dispositif.
Au *Chat noir*, le peintre Henri Rivière avait introduit la couleur dans le théâtre d'ombres, le transformant d'un seul coup en spectacle polychrome. À la fermeture du célèbre cabaret, en 1897, Frey s'illustre à son tour, au pied de la butte Montmartre, dans l'art des « ombres colorées[1] », auquel ont succombé les poètes. Dans son cabaret, baptisé *La Boîte à musique*, il use avec raffinement de la technique lanterniste du « changement à vue », comprenant déjà le décor comme un élément spectaculaire en constante transformation.
Pour l'Exposition universelle de 1900, Frey établit le principe des « décors lumineux » en repensant son dispositif à une nouvelle échelle et dans une autre visée, c'est-à-dire pour la scène d'un théâtre. Dans l'éphémère salle du palais de la Danse, non loin du théâtre Loïe Fuller, où la danseuse américaine réalise d'autres sortilèges de lumière, les attractions chorégraphiques du ballet *Terpsichore* se succèdent sans interruption, grâce à des projections opérées par transparence. Si la technique de Frey s'oppose à la lourdeur de la machinerie traditionnelle, elle ouvre aussi le théâtre à des explorations plus poétiques ou spectaculaires de l'élément décoratif.
Tandis que les féeries du Châtelet et les revues des Folies Bergère font appel au cinéma, et surtout aux « vues fantastiques » de Georges Méliès, c'est l'Opéra de Monte-Carlo qui offre une nouvelle orientation aux « décors lumineux » de Frey en 1904. Là, ils se prêtent pendant deux décennies à la mise en scène du répertoire lyrique, amenant Frey à les redéfinir en termes musicaux comme une « partition optique[2] ». Sous la direction de Raoul Gunsbourg, il met sa technique au service des opéras de Richard Wagner, et donne ainsi vie aux Walkyries au moyen de disques de verre[3]. Dans la continuité des essais de Carl Emil Doepler au Festspielhaus de Bayreuth, son usage de la lanterne magique rapproche la *Tétralogie* d'une représentation plus conforme à l'idéal wagnérien de l'œuvre d'art totale.
Dans les années 1920, le critique musical et cinématographique Émile Vuillermoz salue en Frey un visionnaire et un pionnier de la projection théâtrale, l'auteur de « troublantes féeries[4] ». Lorsque Jacques Rouché s'attelle à la mise en scène de *La Damnation de Faust* à l'Opéra de Paris, en 1929, Frey est aussitôt associé au projet, mais le décorateur hongrois Ernest Klausz le remplacera finalement et, de fait, lui succédera en ce domaine[5]. — STÉPHANE TRALONGO

1 Odon Guéneau de Mussy, « Un art vraiment moderne », *Bulletin de l'art pour tous*, n° 71, novembre 1891, n. p. 2 Eugène Frey, *La Technique des décors lumineux exposée par leur inventeur*, manuscrit dactylographié, 1925, Nouveau Musée national de Monaco, archives Eugène Frey, p. 9. 3 Nathalie Rosticher, « Les décors lumineux d'Eugène Frey » et « Technique d'Eugène Frey », *in* Jean-Michel Bouhours, Nathalie Rosticher et Allen S. Weiss (dir.), *Acte I pour un nouveau musée*, cat. exp., Monaco et Paris, Nouveau Musée national de Monaco et Éditions de La Martinière, 2004, p. 74-85. 4 Émile Vuillermoz, « Les décors lumineux », *L'Impartial français*, n° 24, 28 avril 1923, p. 8. 5 Mathias Auclair, « À la recherche d'un art total. Ernest Klausz à l'Opéra de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011, p. 23-30.



Eugène Frey, *Sans titre* [*La Walkyrie* ?], s. d., et *La Walkyrie*, 1909. Plaques de verre peintes, 9 × 17,5 cm, 9 × 12 cm et 9 × 11,5 cm. Monaco, Société des Bains de mer

Hector Berlioz
Pierre Chéreau

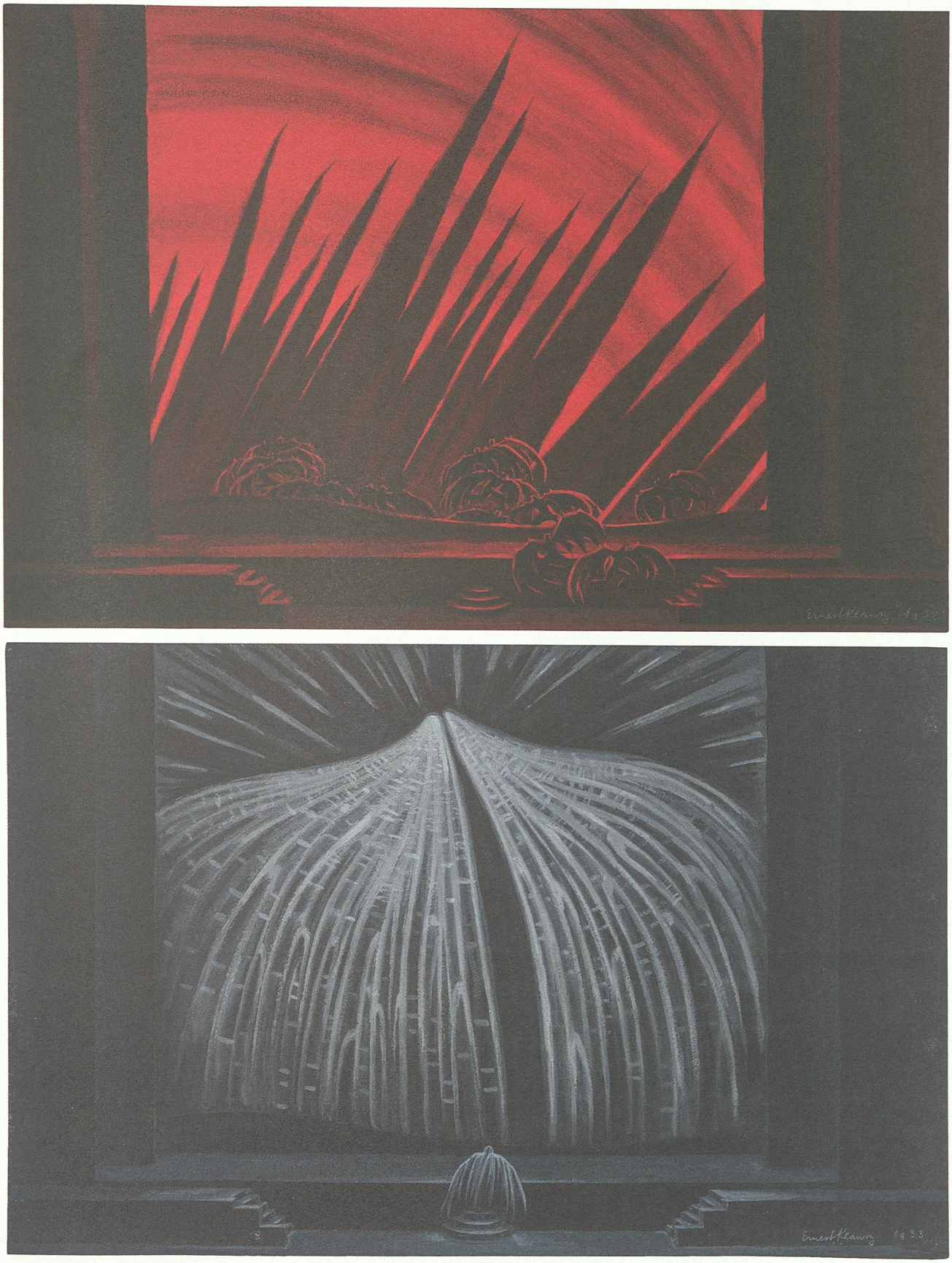
ERNEST KLAUSZ

La Damnation de Faust

●

⑨ Production au palais Garnier, Paris, 22 mars 1933

Né à Eger, en Hongrie, Ernest Klausz (1896-1970) commence des études à l'École polytechnique de Budapest ; elles sont interrompues par la guerre. Fait prisonnier par l'armée russe, il réalise ses premières œuvres abstraites en captivité. De retour en Hongrie en 1922, il fuit le régime autoritaire et antisémite instauré en Hongrie par l'amiral Miklós Horthy et se rend a Berlin. Il y fait des études de musique au conservatoire de Berlin-Charlottenbourg. Il se forge aussi une large culture théâtrale en illustrant des chroniques lyriques et dramatiques, et fréquente les personnalités en vue du monde artistique, dont il réalise les portraits. En 1931, devant la montée du nazisme, il quitte l'Allemagne pour la France.
Dès les premières années de son séjour à Paris, Klausz fait la rencontre de Jacques Rouché, qui dirige l'Opéra de Paris depuis 1914. Celui-ci est l'un des défenseurs d'une nouvelle esthétique de la scène, théorisée avant lui par Edward Gordon Craig et Adolphe Appia. Il prône des décors stylisés, une unité des décors et des costumes, le recours aux peintres plutôt qu'aux décorateurs professionnels... Il montre aussi un grand intérêt pour les relations entre la scène et l'image projetée : lors de la création de l'opéra de Sylvio Lazzari *La Tour de feu*, le 12 janvier 1928, la tempête du troisième acte est rendue par un film tourné spécialement pour cette occasion par la réalisatrice Germaine Dulac. Quelques années auparavant, il a formé le projet, avec le compositeur Émile Vuillermoz, de proposer une réalisation cinématographique de *La Damnation de Faust*. Il y renonce mais songe à une version scénique de cet ouvrage dont il réglerait lui-même la mise en scène. Il choisit un disciple de son ami George Desvallières, le peintre Étienne Ret, pour exécuter les décors. Certains sont destinés à être traditionnellement plantés, d'autres doivent être projetés – à l'image de la production proposée, en 1905, à l'Opéra de Monte-Carlo par son directeur Raoul Gunsbourg – et traduire ainsi les scènes fantasmagoriques de l'œuvre d'Hector Berlioz. Pour réaliser ces projections, Rouché s'adresse à Eugène Frey, qui a inventé une technique de décors lumineux et qui est entré au service de l'Opéra de Monte-Carlo depuis 1904. Lorsqu'il rencontre Ernest Klausz, Rouché traverse une période de doute : il est déçu par les esquisses de Ret et Frey a abandonné le projet. Il s'interroge aussi quant à l'emploi du cinéma plutôt que de celui de la projection. Klausz le convainc de recourir à des décors projetés. Rouché imagine donc un dispositif scénique complexe à deux étages associant un grand praticable, des rideaux noirs et, à certains moments, des décors lumineux dessinés et réalisés par l'artiste. Ceux-ci trahissent tout ce que Klausz doit à son expérience allemande : leur style expressionniste évoque l'esthétique des mises en scène berlinoises des années 1920 et des films de Friedrich Wilhelm Murnau. Plus encore, leur technique – des diapositives projetées – rappelle les expériences d'Erwin Piscator et de Nina Tokumbet à la Volksbühne, de Berlin, où Klausz a dessiné certains spectacles. Lors de la première, le 22 mars 1933, la critique salue en Rouché un pionnier tout en soulignant les limites d'une mise en scène qui ne parvient pas à combiner de manière fluide et naturelle des projections fantasmagoriques, qui dépeignent des paysages et des personnages irréels, et des scènes réalistes reposant sur des décors peints et sur la présence de chanteurs et de figurants.
En 1932, Klausz a rejoint le groupe des peintres musicalistes, tout juste fondé par Henry Valensi, Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne et Vito Stracquadaini. Ses décors s'inscrivent dans un projet artistique plus vaste mettant en relation peinture et musique, et le peintre entend bien les présenter lors d'expositions, voire les réutiliser lors de spectacles exceptionnels comme *Le Soir*, donné au Radio City Music Hall, de New York, le 16 août 1934. Rouché n'est pas insensible à cette démarche : il donne son autorisation aux projets de l'artiste et ne considère pas ses dessins comme des documents de travail ordinaires, dont la propriété pleine et entière revient d'habitude au théâtre en vertu du contrat signé entre l'artiste et la direction : il commande spécialement à Klausz une suite d'esquisses de ses décors lumineux de *La Damnation de Faust* afin que ces œuvres soient déposées dans le fonds de la bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris. Peu à peu, Klausz élabore un appareil théorique qui accompagne sa démarche artistique : il aspire à ce que toute œuvre d'art théâtrale soit une œuvre d'art total combinant harmonieusement littérature, musique, peinture et danse. Pour réaliser le « drame pictural » qu'il appelle de ses vœux, Klausz préconise donc des décors immatériels, susceptibles de changements permanents, que l'on ne peut obtenir que par la technique de la projection. Jusqu'en 1954, il poursuit sa carrière à l'Opéra et conçoit de nombreux décors projetés pour *Hamlet* (1934), *Don Giovanni* (1934), *Pantea* (1935), *La Samaritaine* (1937), *Jeanne d'Arc au bûcher* (1954)... Il imagine un ballet, *La Naissance des couleurs* (1949) dont il fait écrire l'argument par René Morax et dont il demande la chorégraphie à Serge Lifar et Irène Popard. Il considère ce spectacle comme le plus proche de son idéal de l'œuvre d'art total au théâtre, mais de l'avis unanime le ballet a beaucoup déçu. Créé à l'Opéra de Paris, il n'est représenté que deux fois. Klausz reste donc le grand décorateur d'une seule œuvre, *La Damnation de Faust*, reprise dans ses décors projetés plus de deux cent quarante fois à l'Opéra, jusqu'en 1959. Son coup d'essai a été un coup de maître et les fortes images qu'il a créées nous fascinent toujours, en raison non seulement de leur puissance esthétique indéniable et inégalée dans la production du peintre, mais aussi parce qu'elles continuent de nous évoquer – même sous leur forme d'esquisses – le romantisme de l'univers de Johann Wolfgang von Goethe et la spontanéité de la musique de Berlioz. — MATHIAS AUCLAIR



Ernest Klausz, *La Damnation de Faust, L'Enfer (29)* et *Épilogue (32)*, maquettes de décor, 1933
Gouache sur papier, 29,5 × 44,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France

PASCAL DUSAPIN
JAMES TURRELL

To Be Sung

(50) Création au théâtre des Amandiers, Nanterre, 17 novembre 1994 (Festival d'Automne à Paris)

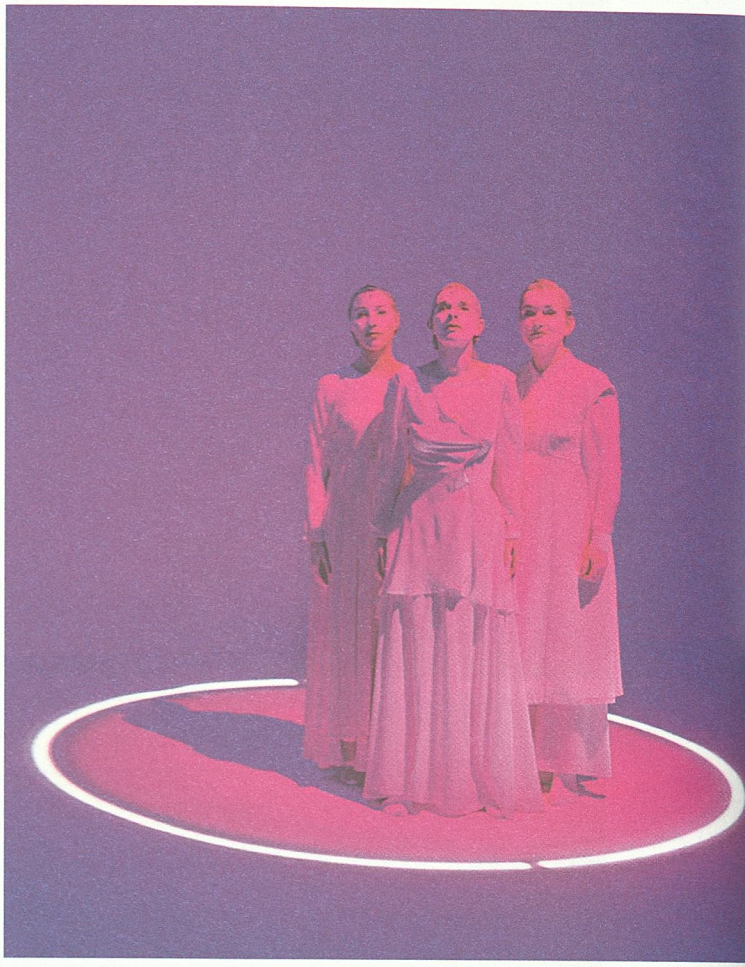
« Il ne s'agit pas de re-composer un opéra avec ses hiérarchies, mais plutôt de fabriquer un instrument à produire de la liberté[1]. » C'est en ces termes que le compositeur français Pascal Dusapin (né en 1955) décrit la conception de son opéra *To Be Sung*, réalisé avec le plasticien américain James Turrell (né en 1943). Fondé sur le texte de Gertrude Stein *A Lyrical Opera Made by Two* (1928), ce jalon de l'histoire des liens entre genre lyrique et arts plastiques interroge à plus d'un titre le processus même de création d'un opéra. Renonçant à tout récit ou narration linéaires – comme c'est habituellement le cas dans les livrets –, la poétique de Gertrude Stein innerve la dramaturgie d'ensemble d'une musique aux textures atomisées et mouvantes, perpétuel entrelacs polyphonique.

Au-delà de l'aspect conceptionnel, le choix de ce texte a une valeur hautement symbolique. Pour reprendre le titre de Stein, il s'agit bien ici d'*Un opéra lyrique fait à deux*. Ainsi, à la différence de ce qui se pratique traditionnellement dans la dynamique générale de réalisation d'un opéra, la scénographie n'a pas été déduite de la partition, mais réalisée parallèlement, la rencontre de ces deux entités en formant une troisième. Dans ce même bousculement de l'ordonnance, la mise en scène a été imaginée « dès l'écriture de la partition » par le compositeur, « en établissant précisément un réseau de déplacements, de contraintes établis sous forme graphique »[2]. Il s'agit, là aussi, d'une démarche fertile et propice à révéler de nouveaux imaginaires.

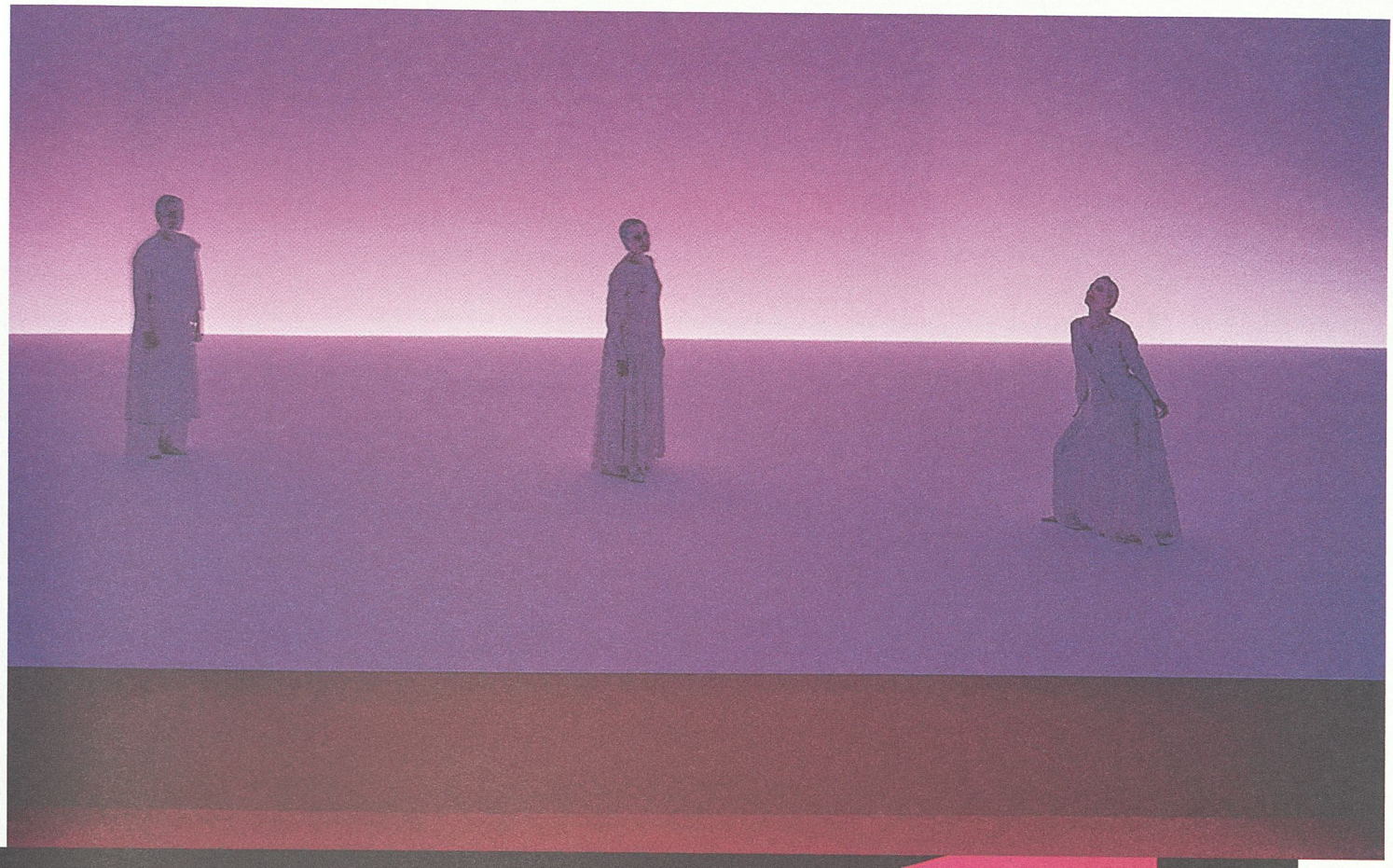
Créateur mondialement connu pour ses environnements lumineux, James Turrell se revendique autant de la culture artistique que du domaine scientifique. Sa recherche extrême sur la perception oculaire plonge le spectateur dans une sphère sensorielle et émotionnelle favorable à une véritable expérience épiphanique. Antoine Gindt, son commanditaire, décrit ainsi *To Be Sung* : « Première pièce de l'artiste à contenir une évolution et à employer le polychromatisme, à recueillir aussi un mouvement étranger par le biais de la présence des trois chanteuses, elle s'emploie à développer un temps parallèle à celui de la musique, sans pour autant s'infléchir aux mêmes points[3]. » Déjouant la perspective et déplaçant les repères perceptifs, Turrell brouille ici toute catégorisation, faisant de la scène non plus un espace scénographique mais une véritable installation opératique.

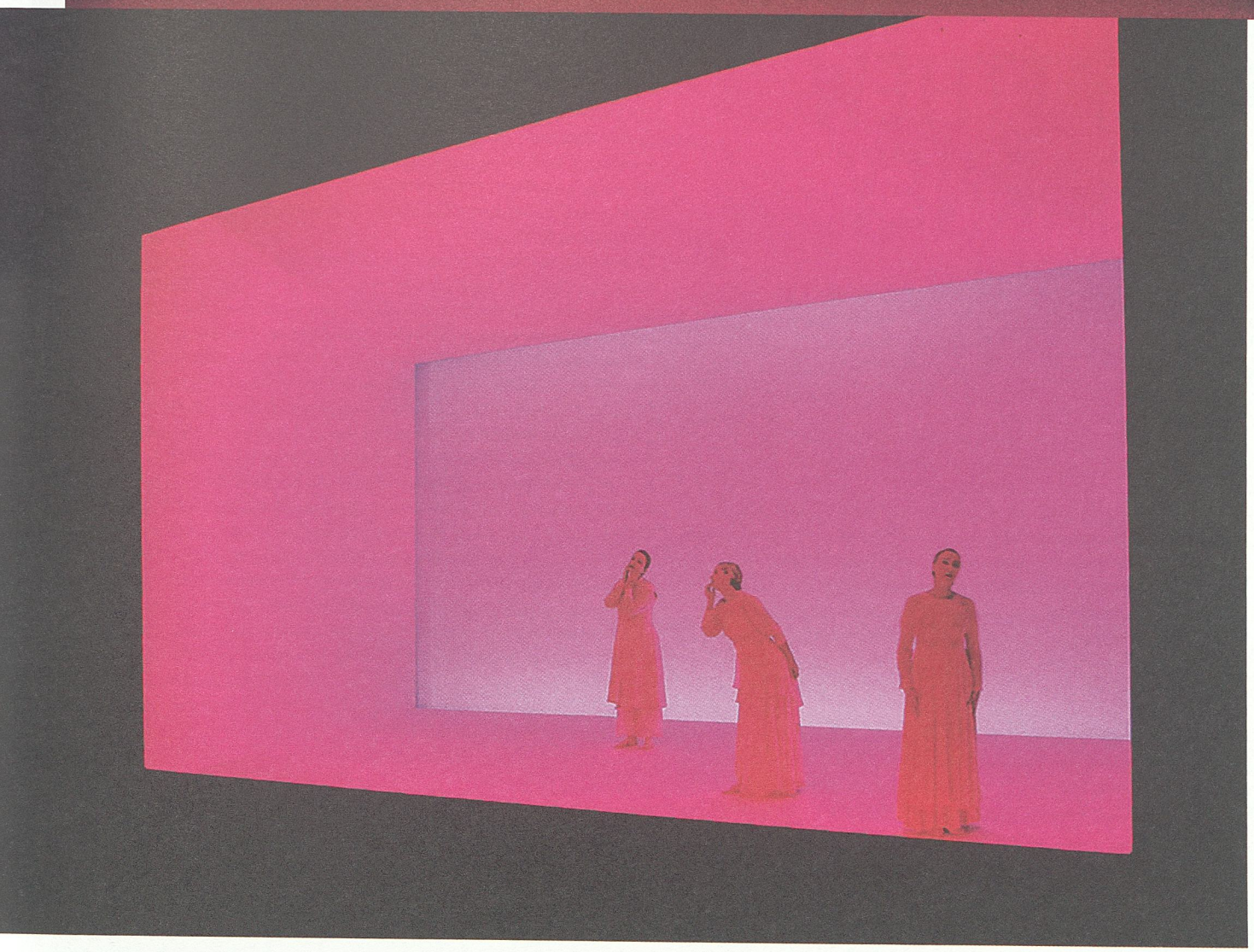
En résonance avec cette création, dont aucun élément scénique ne subsiste, l'œuvre *Red Eye*, datant de 1992 et faisant partie de la série « Wedgeworks », se présente comme un prisme de lumière colorée. Comme suspendu dans l'espace et oscillant imperceptiblement du rouge au bleu, il apparaît également comme une sculpture au caractère médusant, jouant sur le brouillage des sens et une forme d'extase. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

To Be Sung, mise en scène de Pascal Dusapin, installation scénographique de James Turrell, théâtre des Amandiers, Nanterre, 1994, avec Sarah Leonard, Susan Narucki et Rosemary Hardy
Photos Marthe Lemelle



1 Pascal Dusapin et Antoine Gindt, « Composer la représentation », propos recueillis par Antoine Gindt le 27 octobre 1994, *Journal Atem*, n° 6, novembre 1994, repris *in* Pascal Dusapin et James Turrell, *To Be Sung*, Arles, Actes Sud et Théâtre de Caen, 1997, p. 20. 2 *Ibid.* 3 Antoine Gindt, « Les apparitions de l'opéra virtuel », *Journal Atem*, n° 11, janvier 1997, cité *in* Dusapin et Turrel, *op. cit.*, p. 12-13. Metteur en scène et producteur, Antoine Gindt a été, de 1992 à 1997, codirecteur de l'Atem (Atelier théâtre et musique), structure de production fondée par Georges Aperghis en 1976 et accueillie au théâtre des Amandiers à partir de 1991.





Jonathan Bepler

MATTHEW BARNEY

River of Fundament

Première projection mondiale à la Brooklyn Academy of Music, New York, 12 février 2014

Cosigné par le plasticien Matthew Barney (né en 1967) et le compositeur Jonathan Bepler (né en 1959), *River of Fundament* («rivière d'excréments»), film-opéra de six heures, s'inspire du roman *Ancient Evenings* (*Nuits des temps*, 1983) de Norman Mailer, relecture du Livre des Morts de l'Égypte antique. Cette épopée, caractérisée par une superposition de références mythologiques et sociopolitiques, jette un regard critique sur la société américaine, son exploitation industrielle et son ethnocentrisme.

River of Fundament présente une structure narrative complexe dont la scène centrale est la veillée funèbre de Norman Mailer, présentée comme un somptueux dîner qui réunit le gotha littéraire new-yorkais. Cette soirée musicale se déroule dans l'appartement de l'écrivain, transporté dans une barque funéraire qui navigue sur les eaux des fleuves américains. Comme dans *The Cremaster Cycle,* chef-d'œuvre de Matthew Barney, l'histoire suit un axe d'ouest en est: dans *River of Fundament*, ce voyage, qui commence à Los Angeles, passe par Detroit et se termine à New York, a donné lieu à trois performances filmées, *REN*, *KHU* et *BA* (2008, 2010 et 2013). Ce déplacement est pour Matthew Barney prétexte à définir une archéologie de l'Amérique contemporaine en se focalisant sur les concepts de l'identité, de la culture et du paysage. La topographie et les personnages symboliques qui le peuplent transforment le film en une métaphore culturelle, ethnique et politique.

Le mythe d'Osiris est évoqué par Barney à travers une mise en abîme: James Lee Byars est pris comme symbole du lien entre la vie et la mort, entre l'Occident et l'Orient. Le film rejoue ainsi sa performance emblématique, *The Death of James Lee Byars* (1994), où l'artiste mettait en scène sa propre mort dans une chambre funéraire recouverte de feuilles d'or évoquant la tradition égyptienne (à l'issue de la performance, cinq diamants symbolisant l'*Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci se substituaient au corps de l'artiste).

À travers différentes situations qui s'entremêlent, le film de Barney raconte par le truchement de la musique, du chant et de la sculpture un processus entropique de réincarnation qui voit d'un côté Osiris renaître en Chrysler Imperial, symbole de l'industrie américaine, et de l'autre Norman Mailer aspirant à entrer dans l'élite de la littérature américaine, comme Ernest Hemingway et Walt Whitman. Grâce à la richesse d'une narration touchant à l'universel, à une partition musicale intense et variée, et à son esthétique faite de plans fixes et d'un montage cut, *River of Fundament* s'impose comme une œuvre d'art totale qui exalte la puissance de l'image barneysienne et la souveraineté musicale de Bepler. — SILVIA NERI

Matthew Barney et Jonathan Bepler, *River of Fundament*, 2014
Film cinématographique, couleur, sonore, 290'. Photos David Regen et Hugo Glendinning

V

Ici le temps devient espace

•

Parsifal, mise en scène, décors, costumes et lumières de Romeo Castellucci, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2011, avec Andrew Richards (Parsifal). Photo Bernd Uhlig

Ici le temps devient espace

D'Adolphe Appia à Romeo Castellucci, l'expérimentation autour des œuvres de Richard Wagner et du *Bühnenweihfestspiel* (« festival scénique sacré ») *Parsifal* sert ici de fil conducteur. La singulière dilatation de la temporalité qui se produit dans cet opéra créé en 1882 ouvre de multiples possibilités scéniques et scénographiques. La déclaration de Gurnemanz à l'acte I – « Zum Raum wird hier die Zeit » (« ici le temps devient espace ») – résonne comme un manifeste visionnaire. Portés par cette aura parsifalienne, les arts s'engagent sur de nouvelles voies. Le rapport à l'architecture devient pour certains compositeurs un paramètre de premier ordre, grâce à un travail sur la spatialisation, mais aussi à travers la métamorphose des salles de spectacle. Le modèle classique du théâtre à l'italienne étant de plus en plus considéré comme obsolète, l'opéra sort de son écrin afin d'investir ou de donner forme à d'autres types de lieu et de scène, questionnant le rapport au public et engageant de nouvelles modalités de représentation et de perception. Au prisme de ces interactions parfois révolutionnaires, l'axe du temps, propre à la musique, et celui de l'espace, inhérent aux arts plastiques, se rapprochent au point de sembler s'infléchir l'un l'autre.

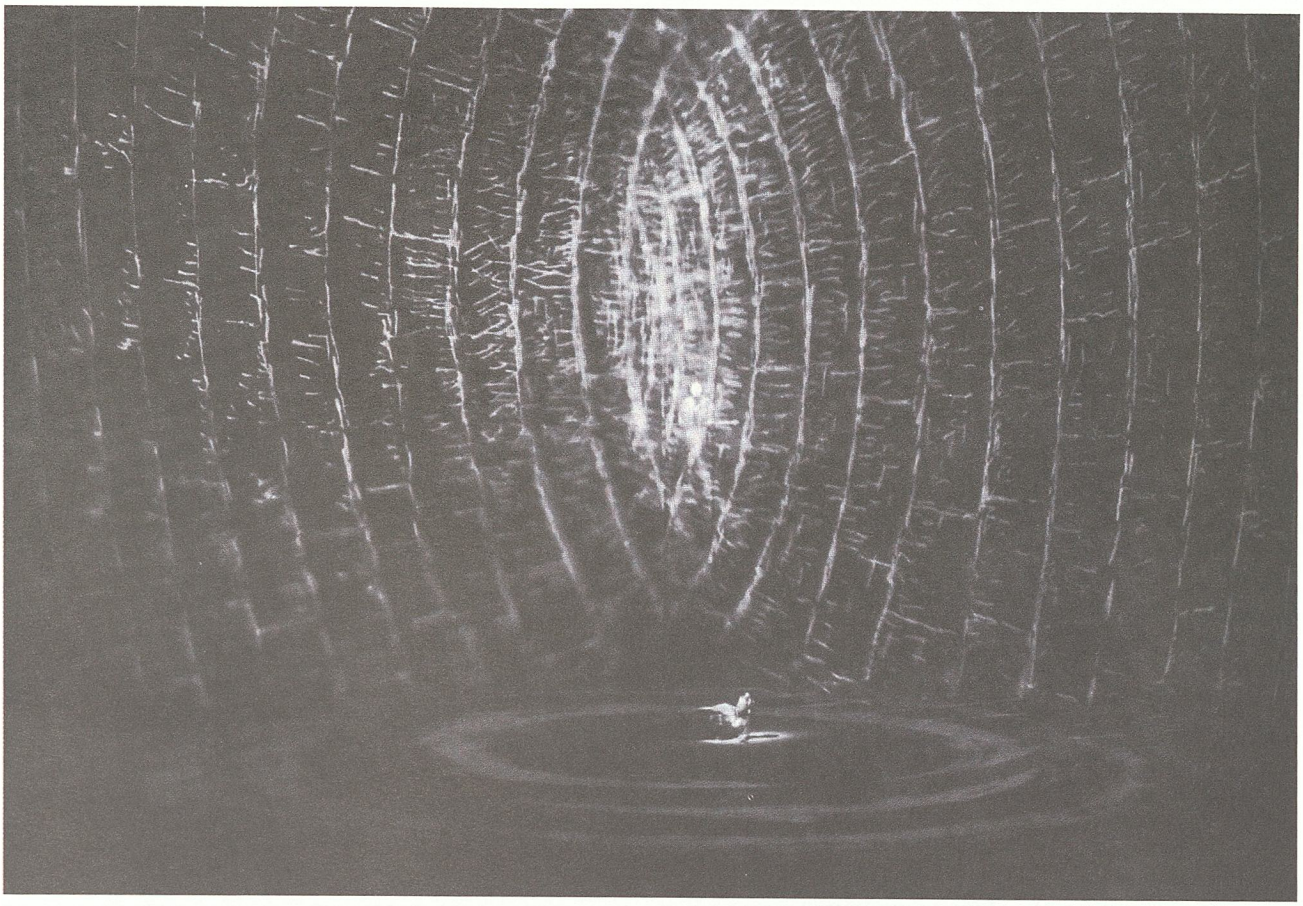
Parsifal, mise en scène, décors, costumes et lumières de Romeo Castellucci, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2011, avec Thomas Johannes Mayer (Amfortas). Photo Bernd Uhlig

RICHARD WAGNER

Parsifal

↑ Max et Gotthold Brückner, *Parsifal, acte II, Klingsors Zaubergarten*, 1882. Maquette, 74 × 92 × 130 cm. Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung

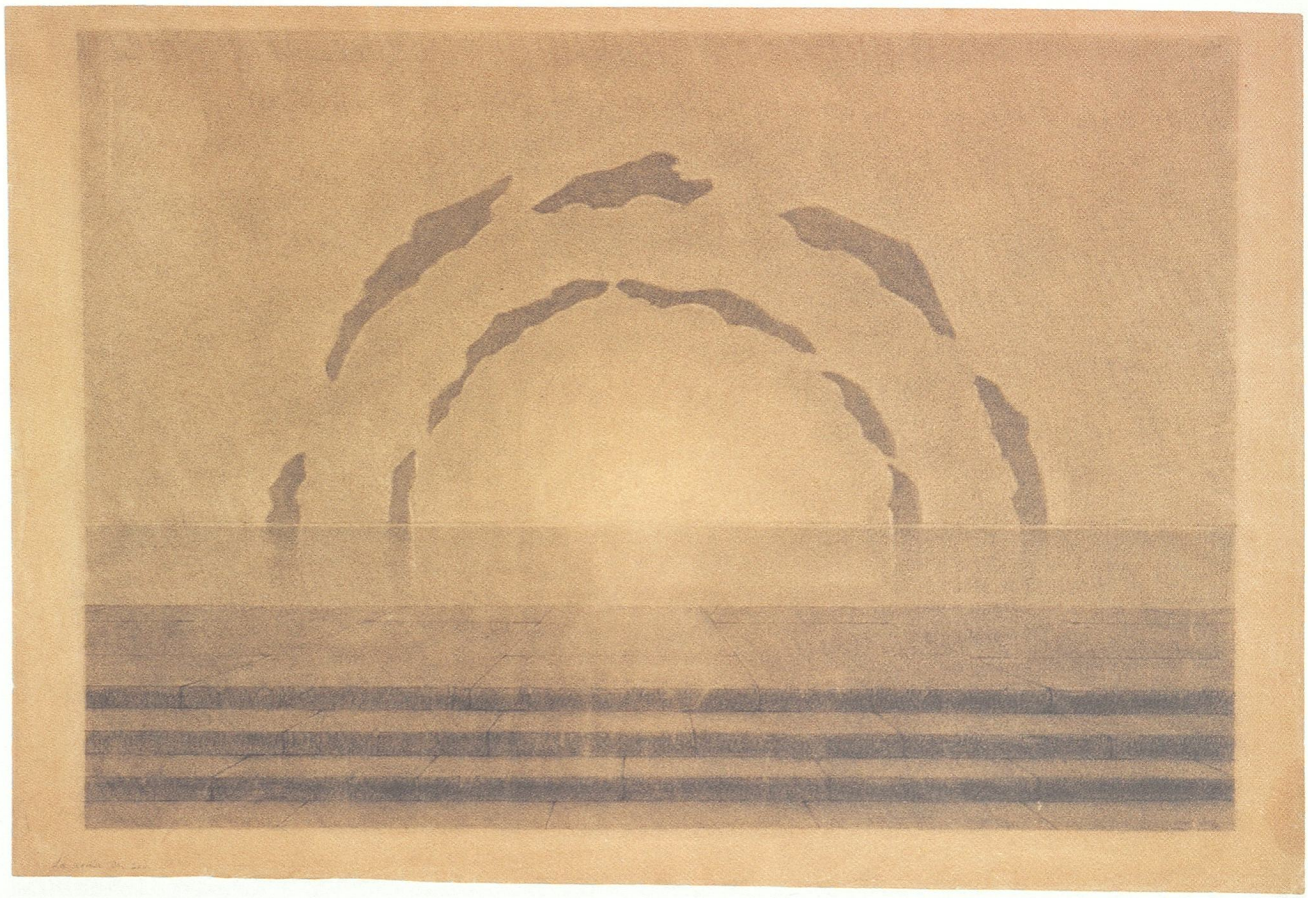
↗ *Parsifal, acte II, scène 1*, mise en scène de Wieland Wagner, Bühnenfestspielhaus Bayreuth, 1951. Photo Rudolf Betz



(32) Création au Bühnenfestspielhaus
Bayreuth, 26 juillet 1882

En 1882, un étudiant en musique de vingt ans, Adolphe Appia (1862-1928), assiste à la création du *Parsifal* de Richard Wagner à Bayreuth. La déception que provoque chez lui ce spectacle est d'autant plus grande qu'il admire le compositeur. Elle suscite une réflexion qui ne cessera de se développer au gré d'essais, projets scéniques et dessins, qui feront d'Appia l'un des principaux réformateurs du théâtre moderne, participant à un renouveau artistique général, dont l'influence s'étendra aux domaines de la danse, de l'architecture et des arts plastiques. Lors de sa création, *Parsifal* frustre Appia parce que la mise en scène, conçue par Wagner lui-même, va à l'encontre des intentions profondes de la musique, comme s'il existait une contradiction entre les réalisations du metteur en scène Wagner et les ouvrages du compositeur Wagner.
Avant *Parsifal*, la poétique wagnérienne séduit Appia (tout comme de nombreux autres artistes de sa génération) par son ambition totalisante. Le drame musical de l'avenir est une « œuvre d'art totale » qui subsume les différents arts – la musique, la poésie, la danse ou la peinture, et en particulier la peinture de paysage, qui assume le rôle de décor : « La peinture de paysage, conclusion ultime et parfaite de tous les arts plastiques, deviendra l'âme vraie et vivifiante de l'architecture [...]. Ce que le peintre paysagiste fait entrer de force dans le cadre étroit du tableau, [...] il en remplira désormais le vaste cadre de la scène tragique[1] », écrit Wagner. Or, pour Appia, cette matérialisation du drame wagnérien dans l'espace sous un régime pictural contredit la force expressive et dramatique investie dans la musique. Ces peintures, qui dans *Parsifal* représentent la forêt entourant le château du Graal ou le jardin enchanté de Klingsor, illustrent le contenu du poème. Elles fonctionnent comme les signes littéraux du texte dramatique et détournent l'attention des spectateurs-auditeurs du signifiant musical. Ce déséquilibre en faveur des contingences du poème s'accompagne en outre d'une contradiction entre la bidimensionalité du décor peint et la plasticité des corps humains présents sur scène. S'il s'agit, comme le déclare Gurnemanz dans *Parsifal*, de transmuer le temps en espace (« *Zum Raum wird hier die Zeit* »), la scène wagnérienne échoue, emprisonnée dans la catégorie d'image (peinte).
Pour Adolphe Appia, le projet wagnérien d'un théâtre d'avenir ne peut donc se réaliser qu'à condition de refuser l'illusionnisme et ses implications, en focalisant la mise en scène sur la musique et les corps, médiums privilégiés de l'expression : « La nouvelle économie scénique sera fondée sur la présence du corps humain, du corps plastique et mobile. Tout lui sera subordonné[2]. » Une série de dessins réalisés en

1 Richard Wagner, « L'Œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose*, t. III, « L'Art et la Révolution, L'Œuvre d'art de l'avenir, Art et Climat. 1849-1850 », trad. Jacques-Gabriel Prod'homme et Fritz Holl, Paris, Éditions Delagrave, 1928, p. 212-213 et 220. 2 Adolphe Appia, « Notes sur le théâtre », *Œuvres complètes*, t. III, « 1906-1921 », édité par la Société suisse du théâtre et Marie L. Bablet-Hahn sous la direction de Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988 [1908], p. 65.



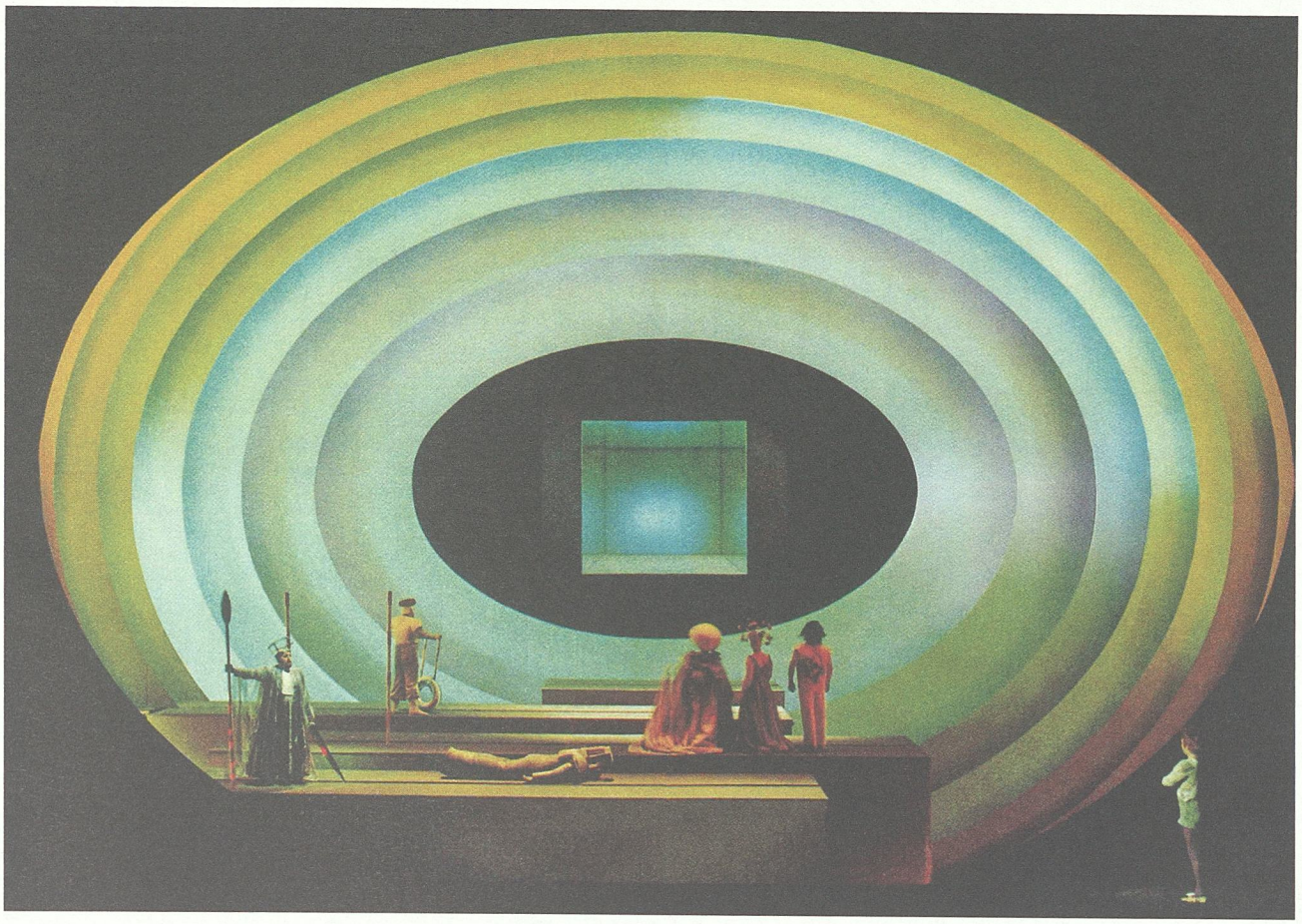
1909 intitulée « Espace rythmique » matérialise les idées d'Adolphe Appia. Ces espaces sont qualifiés de rythmiques en tant qu'ils sont destinés à l'exercice de la gymnastique rythmique (une discipline conçue par le pédagogue et musicien suisse Émile Jaques-Dalcroze) mais également en tant qu'ils sont eux-mêmes rythmés par les éléments architecturaux, les espaces vides et l'horizon – Jaques-Dalcroze déclare à Appia que ces dessins sont la plus belle musique qu'il ait jamais entendue. Ces espaces sont constitués d'escaliers praticables, sols inclinés et reliefs accidentés. Leur tridimensionalité et abstraction relative sont à même de manifester dans toutes ses potentialités le corps transi par la musique.

Cependant, Adolphe Appia n'a que rarement l'occasion de mettre en scène, à l'exception de quelques spectacles notables, tels qu'*Orphée et Eurydice*, de Christoph Willibald Gluck (Hellerau Festspielhaus, Dresde, 1912), *Tristan und Isolde* (Teatro alla Scala, Milan, 1923), *Das Rheingold* et *Die Walküre* (Stadttheater, Bâle, 1924 et 1925). Ce n'est que dans le contexte du théâtre d'après-guerre, notamment avec Wieland Wagner ou Josef Svoboda, que les ambitions visionnaires d'Appia se réalisent enfin.

Wieland Wagner (1917-1966) est le petit-fils de Richard Wagner. Il se retrouve propulsé à la tête du Festival de Bayreuth après que sa mère, Winifred, compromise avec le nazisme, a quitté la direction de l'institution. Il met en place un « nouveau Bayreuth » en suivant une triple ambition : délester les œuvres du contenu politique que le nazisme y a introduit, concevoir des mises en scène dont le coût ne met pas en péril le Festival, financièrement instable après la guerre, mais aussi et surtout redonner la primauté à la musique. Outre une grande économie de moyens, les spectacles de Wieland Wagner témoignent d'une vision unitaire de la mise en scène. L'imagerie romantique est mise à distance pour davantage suggérer les intentions profondes de la partition. Les corps des chanteurs sont portés à incandescence dans des espaces dépouillés, où formes architecturales et lumières se conjuguent le temps des infinies mélodies wagnériennes, l'ensemble produisant un univers fortement expressif.

Contemporain de Wieland Wagner, Josef Svoboda (1920-2002) se distingue comme l'un des grands scénographes et metteurs en scène du XXe siècle. Svoboda conçoit l'espace scénique comme un tout organique, comme un « espace psycho-plastique[3] » où la lumière, les formes, les matières, les couleurs et les corps participent à l'expression du sens

——— 3 Josef Svoboda, « Scéna v diskusi », *Divadlo*, Prague, mai 1966, p. 2-3. L'expression « psychoplastický prostor » est reprise par Svoboda dans « Symposium PQ 67 » [communication au Colloque de la première Quadriennale internationale de Scénographie de Prague, (1967)], in *Zprávy Divadelního ústavu* (Bulletin de l'Institut du théâtre), n° 8, Prague, 1967, p. 33. 4 Romeo Castellucci, « Face à *Parsifal* », programme du spectacle créé au théâtre de la Monnaie, Bruxelles, 2011, p. 15.



de l'œuvre mise en scène. Expérimentant constamment, Svoboda intègre aux éléments scéniques hérités du passé (praticables, projecteurs, etc.) des matières réfléchissantes, des lasers, de la vidéo et différentes surfaces de projection – autant de techniques qui empêchent la scène de fonctionner sous un régime illustratif et réaliste et qui mettent en jeu la perception du spectateur-auditeur tout en dilatant la temporalité ressentie. L'ambition d'une « œuvre d'art totale » se trouve ainsi réactivée et enrichie par des inventions et des supports technologiques qui excèdent le cadre canonique des beaux-arts.

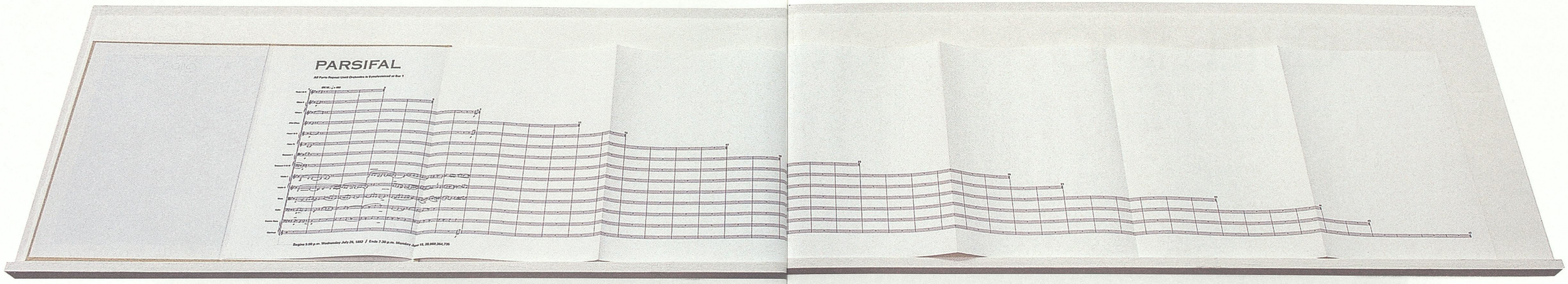
Du fait d'artistes tels que Wieland Wagner et Josef Svoboda, Richard Wagner redevient pleinement le foyer des avant-gardes du XXe siècle et l'artiste révolutionnaire dont ses écrits et partitions témoignent. À leur suite, deux tendances principales se dessinent : la première favorise l'abstraction formelle, au risque de vider le projet de son contenu, tandis que la deuxième s'en écarte en privilégiant la narration et ses enjeux. Certains artistes explorent une troisième voie, interrogeant les présupposés mêmes de la représentation ; ainsi Peter Sellars et Bill Viola dans leur *Tristan und Isolde* (Paris, 2005, voir p. 108) ou Romeo Castellucci dans son *Parsifal* (Bruxelles, 2011).

« Un titre comme celui-ci [*Parsifal*] requiert une vision venue du plus profond, à laquelle on se rattache tout entier, et non une stratégie illustrative[4] », déclare Romeo Castellucci. Aussi, dans sa mise en scène, toute la symbolique chrétienne médiévale, et en premier lieu le Graal, se dérobe-t-elle, laissant place à un centre vide, parce qu'irreprésentable. Autour de cette béance gravitent les corps qui s'y estompent, se disséminent ou se dissolvent : camouflés dans la forêt luxuriante du premier acte, portés à leurs limites physiques par l'art du *shibari* dans la blancheur laiteuse où baigne le deuxième, regroupés en foule anonyme dans le dernier acte. La marche qui caractérise cette multitude du troisième acte, par son rythme, manifeste dans l'espace l'inscription du temps, de l'attente, et nous empêche d'appréhender la scène comme une image. Devant le spectateur, ne demeure alors que l'intense présence d'une communauté singulière. Celle-ci ne se définit que par l'errance, nous engageant à reconnaître que Parsifal n'est pas le héros d'une légende mais qu'il est en chacun de nous. — ANTONIO CUENCA RUIZ

↖ Adolphe Appia, *La Ronde du soir*, de la série « Espace rythmique », 1909. Mine graphite, fusain et estompe sur papier, 49,9 × 71,7 cm Genève, musées d'Art et d'Histoire

↑ *Das Rheingold*, mise en scène de Jean-Claude Riber, décors de Josef Svoboda, Grand Théâtre de Genève, 1975. Photo Claude Gafner

→ p. 158-159. *Parsifal*, mise en scène, décors, costumes et lumières de Romeo Castellucci, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2011. Photo Bernd Uhlig



RODNEY GRAHAM

Parsifal (1882-38,969,364,735)

Installé à Vancouver et souvent associé à la tradition photo-conceptuelle de cette ville, Rodney Graham (né en 1949) conçoit ses œuvres comme autant d'allusions à la littérature, l'histoire, la musique, la pop culture ou la philosophie. Par ces références des plus variées et l'utilisation de différentes formes d'expression, sa pratique échappe à toute catégorisation facile. Rigoureusement conceptuels et souvent très humoristiques, ses projets sont à la fois théoriques et ludiques. La série des « Parsifals » (1989-1993) ne fait pas exception. Ces compositions, toutes inspirées d'une anecdote de la vie de Richard Wagner, prennent pour point de départ un court morceau de musique ajouté à l'opéra éponyme par Engelbert Humperdinck, l'assistant du maître. Pour la scène dite de « transformation » de l'acte I, Wagner butait sur la synchronisation entre la musique et le décor. Celui-ci, un paysage rocheux peint sur quatre immenses toiles qui devaient être déroulées dans le fond de la scène, produisait l'illusion de l'ascension de Parsifal vers Montsalvat et le temple du Saint-Graal.

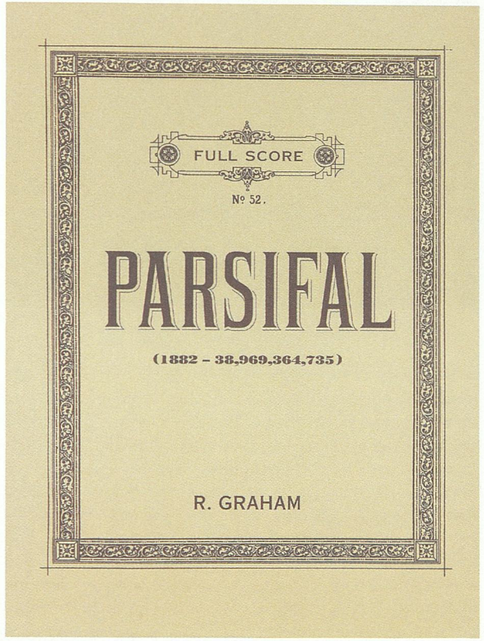
Or, il fallait plus de temps pour déployer les toiles jusqu'à l'image du sanctuaire que pour atteindre la mesure correspondante. Wagner refusa de modifier sa partition – « Je ne compose pas de la musique au mètre ! », aurait-il dit –, mais autorisa Humperdinck à composer des mesures supplémentaires pour que l'arrivée au temple coïncide dans le décor et la musique[1]. Après les premières représentations, les toiles peintes furent modifiées et l'ajout de Humperdinck perdit son utilité.

Lorsque, en 1987, Graham entame ses recherches en association avec le théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles[2], il se procure une copie des neuf mesures de Humperdinck, qui, en réalité, ne constituaient pas une « nouvelle » composition mais une réorganisation de celle de Wagner. Ces neuf mesures, ajoutées aux vingt-quatre mesures originales, formaient une boucle qui ramenait la musique au début de la section nº 87 de la partition. Comme l'explique Graham, « dans son *Supplément au nº 90*, Humperdinck avait composé une boucle de 33 mesures pouvant être jouée autant de fois que nécessaire pour se synchroniser avec l'arrivée de Parsifal au temple du Graal[3] ».

Intrigué par la structure de l'ajout de Humperdinck, Graham a composé pour *Parsifal (1882 – 38,969,364,735)* des boucles supplémentaires pour chaque partie instrumentale (flûte, hautbois, cor, basson…), qu'il a appelées « épicycles » et fondées sur les quatorze nombres premiers compris entre trois et quarante-sept. L'œuvre de Graham constitue en quelque sorte « un supplément au supplément[4] » de Humperdinck.

Graham imagine que sa partition modifiée a débuté le mercredi 26 juillet 1882 à 17 heures – au moment où *Parsifal* atteint la mesure nº 90 lors de la première de l'opéra au Festival de Bayreuth – et qu'elle se terminera, de manière assez absurde, le lundi 18 juin de l'année 38969364735 à 19 h 30. Le *Parsifal* de Graham est un voyage dans le passé et dans le futur : une étendue opératique bien adaptée au programme épique de Wagner. « C'est une blague musicale, si on veut. Ce qui la sauve, c'est sa proportion gigantesque[5]. » — ADAM WELCH

Traduit de l'anglais par Catherine Tron-Mulder

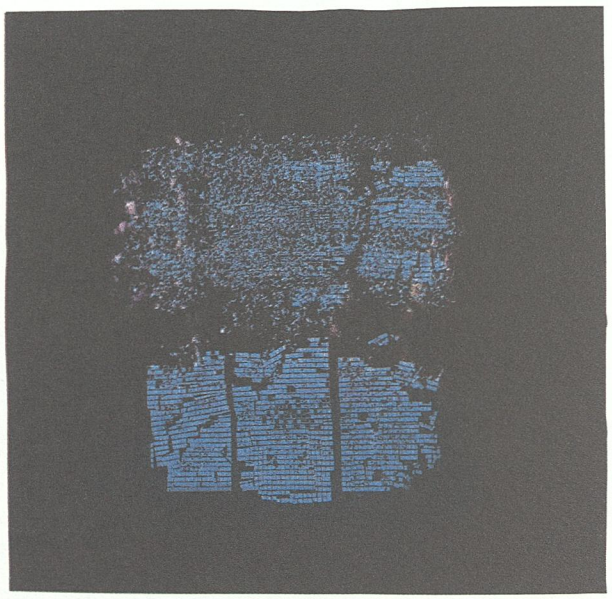


Rodney Graham
Parsifal (1882 – 38,969,364,735), 1990
Impression sur papier et couverture cartonnée, 28,9 × 20,9 × 0,5 cm (fermé), 28,9 × 162 cm (déplié)
Villeurbanne, Institut d'art contemporain

1 Rodney Graham *in* Marie-Ange Brayer, Yves Gevaert, Rodney Graham, Boris Groys, Matthew Teitelbaum, Émile Van Balberghe et Jeff Wall, *Rodney Graham. Works from 1976 to 1994*, cat. exp., Toronto, Art Gallery of York University, Bruxelles, Yves Gevaert, et The Renaissance Society at the University of Chicago, 1994, p. 107 ; trad. fr. *in* Iwona Blazwick et Anthony Spira (dir.), *Rodney Graham*, cat. exp., Londres, Whitechapel Art Gallery, 24 septembre-17 novembre 2002, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 février-25 mai 2003, Marseille, [mac] galeries contemporaines des musées de Marseille, 6 juillet-28 septembre 2003, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts et Marseille, Musée d'art contemporain, 2003, p. 84 et 87 **2** *Ibid.*, p. 105. **3** *Ibid.*, p. 106. **4** Rodney Graham et Allan H. Batten, *Parsifal*, cat. exp., Cologne, Johnen+Schöttle Gallery, 1990, n. p. **5** Entretien de Rodney Graham et Matthew Higgs, *in* Blazwick et Spira (dir.), *op. cit.*, p. 77.

GUILLERMO KUITCA

Teatro Azul

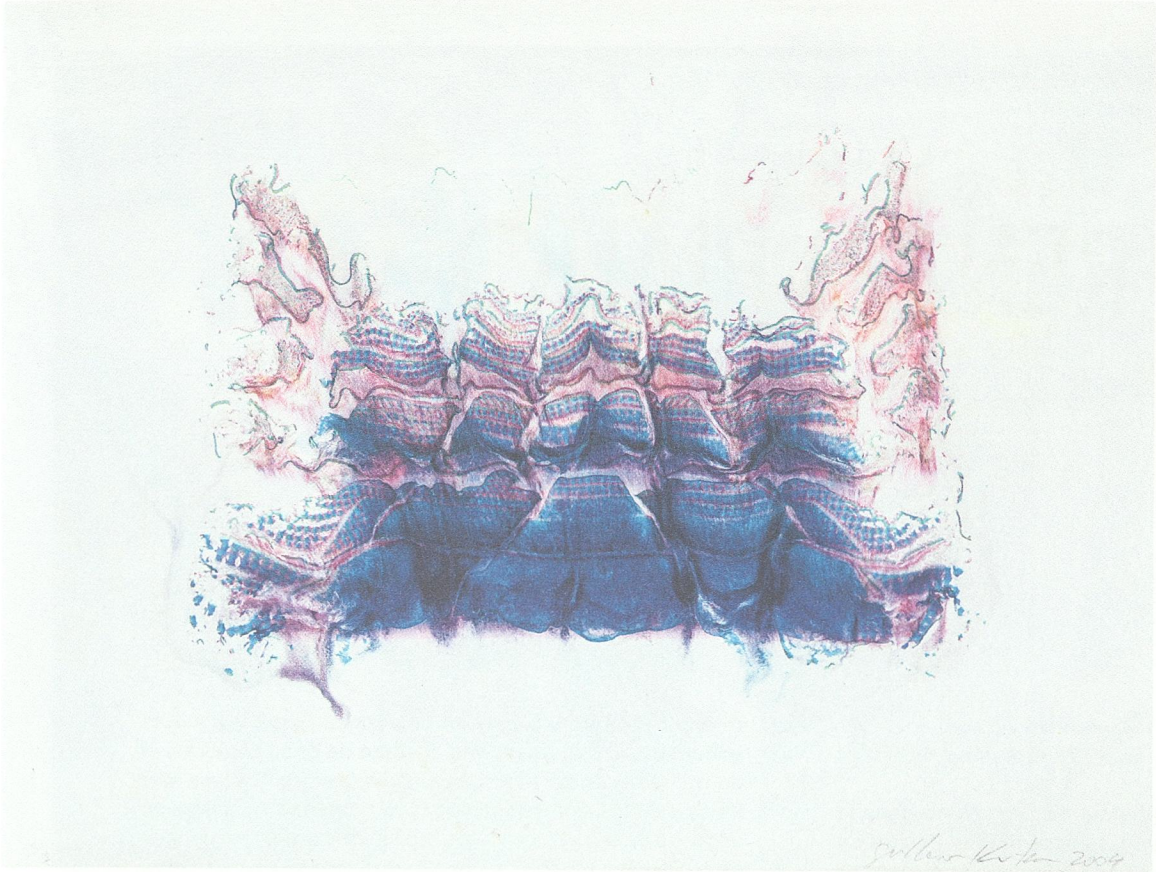


À la suite de sa rencontre avec Pina Bausch en Europe au début des années 1980, Guillermo Kuitca (né en 1961), tout en continuant à peindre, entame une carrière scénique à Buenos Aires et s'essaie pendant près de dix ans tant à l'écriture, à la mise en scène, à la conception de l'éclairage qu'à la réalisation des décors de plusieurs pièces de théâtre. Il s'éloigne ensuite progressivement de la scène – dont il a le sentiment qu'elle offre une moindre liberté créative que celle des arts visuels –, qui reste néanmoins l'une des sources essentielles d'inspiration de son travail graphique et pictural. Kuitca reprend ainsi, dans une installation[1] et deux séries de dessins[2], l'univers qu'il avait imaginé pour la conception des décors de *Der fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme)* donné en 2003 au Teatro Colón, l'opéra de Buenos Aires. En 2011, les représentations des œuvres de Richard Wagner auxquelles il assiste lors du Festival de Bayreuth lui inspirent cinq toiles : *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg (Les Maîtres chanteurs de Nuremberg)*.

Son expérience scénique le conduit également à repenser la relation entre les espaces de la scène et de la salle, réflexion initiant le vaste ensemble des salles de théâtre qui soulignent la place fondamentale de l'audience dans la représentation. En adoptant de manière systématique le point de vue des acteurs depuis la scène, les œuvres de Kuitca laissent penser que la véritable intrigue se déroule dans le public. Ces pièces, qui disent l'intérêt de l'artiste pour l'architecture et la cartographie – Kuitca réalise sa première carte en 1987 avec la ville de Prague –, prennent leur source dans les plans de salle de théâtre trouvés sur Internet, traités ensuite selon des techniques mixtes. L'artiste expérimente la peinture, la modification des images par la dilution de l'encre après l'impression, les retouches de photographie à l'aquarelle, ou encore le collage, qu'il appréhende comme « un moyen de construire et non de détruire[3] ». Si les couleurs s'entremêlent dans certaines constructions, d'autres jouent sur l'intensité des formes monochromes ciselées sur fond noir ou blanc. Dans ces variations sur un même thème, Kuitca s'emploie ponctuellement à interpréter plusieurs fois le plan du même opéra, notamment pour l'Opéra Bastille, dont il crée une première version en 2004, avant d'en livrer une composition beaucoup plus abstraite trois ans plus tard lors de l'exposition « Stage Fright[4] », présentée à la galerie du Metropolitan Opera de New York, pour laquelle il réalise spécialement les *32 Seating Plans* (Buffalo, collection Albright-Knox Art Gallery).

La série « Acoustic Mass » (2005) suggère, enfin, que l'immersion dans ces auditoriums vides nous plonge dans une atmosphère intensément sonore, une expérience synesthésique. Confirmant l'intuition du chef d'orchestre Stephen Barlow, on lirait presque dans ces formes fragmentées les notes de musique d'une partition qui s'élèvent depuis la fosse[5]. — ANNE HORVATH

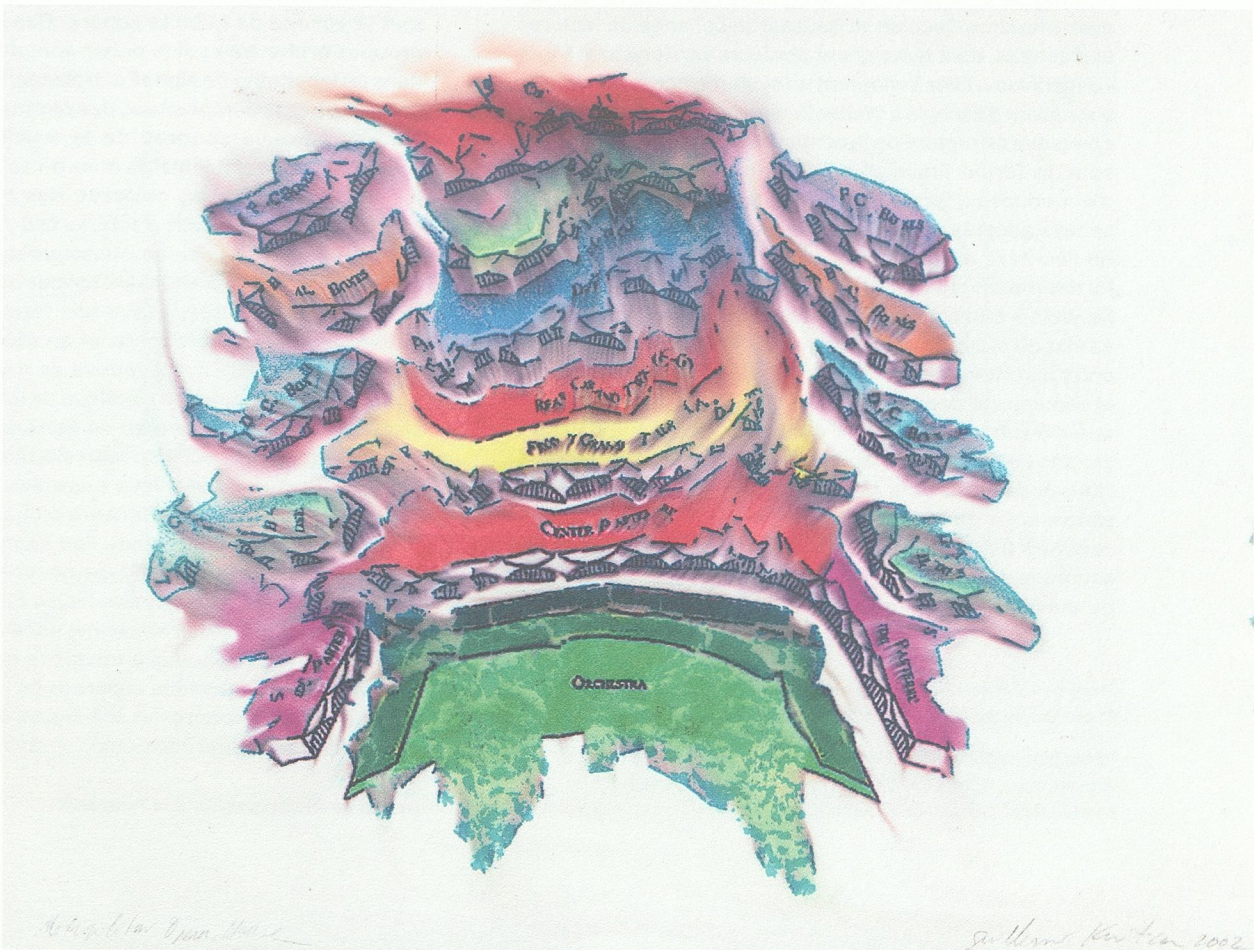
1 « Der fliegende Holländer (Scrim Suite) », 2008-2009. 2 « Der fliegende Holländer I » et « Der fliegende Holländer II », 2007. 3 Guillermo Kuitca, « Mapping Kuitca », in *Guillermo Kuitca. Theatre Collages*, cat. exp., Londres, Hauser & Wirth, 23 mars-14 mai 2005, Zurich, Scalo Verlag, 2005. 4 Voir *Guillermo Kuitca. Stage Fright*, essai de Stephen Barlow, cat. exp., New York, The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, The Metropolitan Opera, 19 septembre-1er novembre 2007, New York, Gallery Met et Sperone Westwater Gallery, 2007. 5 Stephen Barlow, « The Footprints of Performance », in *Guillermo Kuitca. Theatre Collages*, op. cit.



← Guillermo Kuitca
Teatro Azul, 2004
Collage sur papier,
149 × 149 cm
Collection
particulière

↖ *Untitled*
(Opéra Bastille),
2004. Technique
mixte sur papier,
21,6 × 27,8 cm
Courtesy de l'artiste
et Hauser & Wirth

↓ *The Met*, 2002
Impression à jet
d'encre et aquarelle
sur papier,
21,5 × 28 cm
Paris, Centre
Pompidou,
Musée national
d'art moderne



Luigi Nono

RENZO PIANO

Prometeo. Tragedia dell'ascolto

●

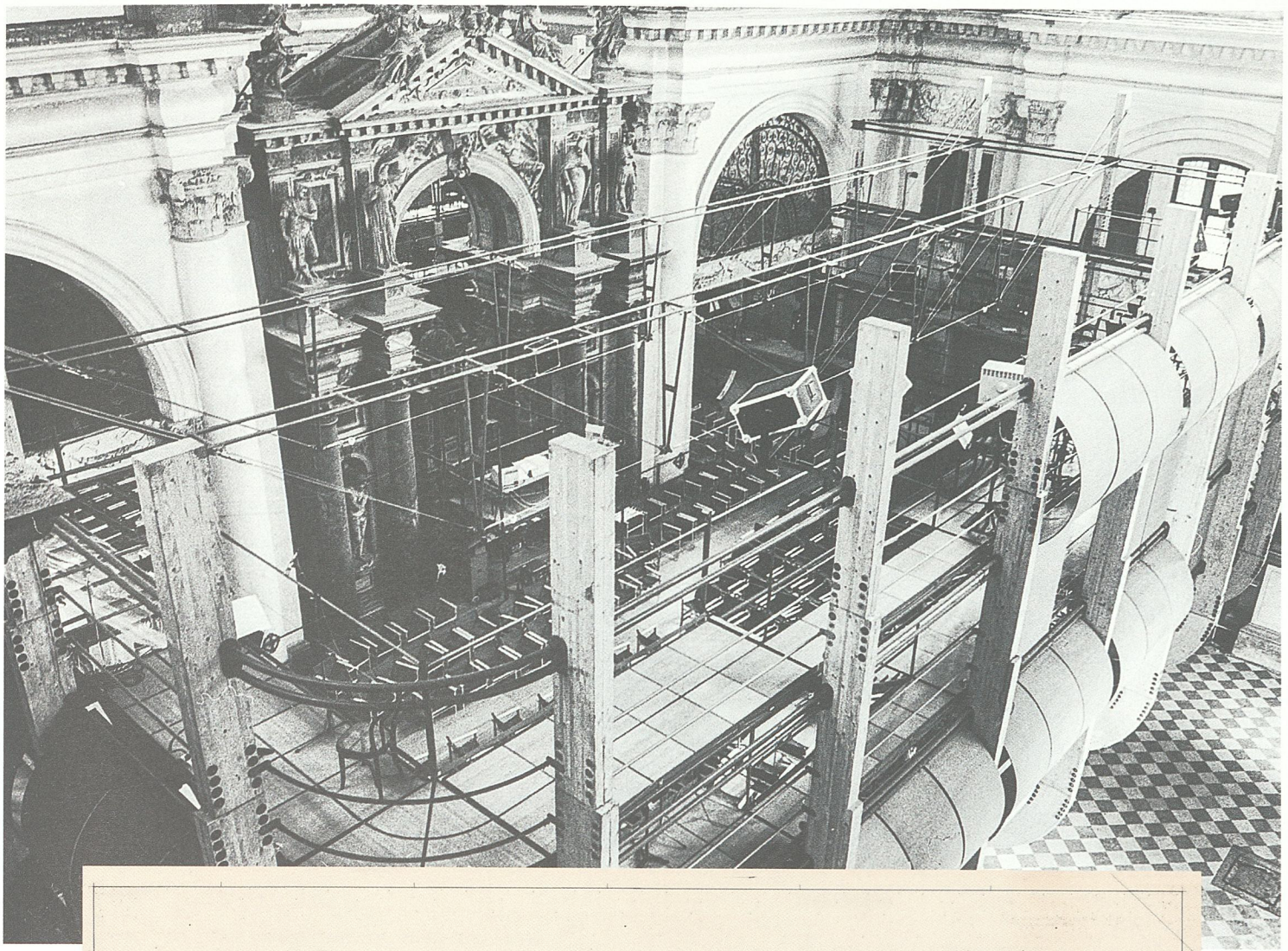
(37) Création (dans la première version)
à l'église San Lorenzo, Venise, 25 septembre 1984

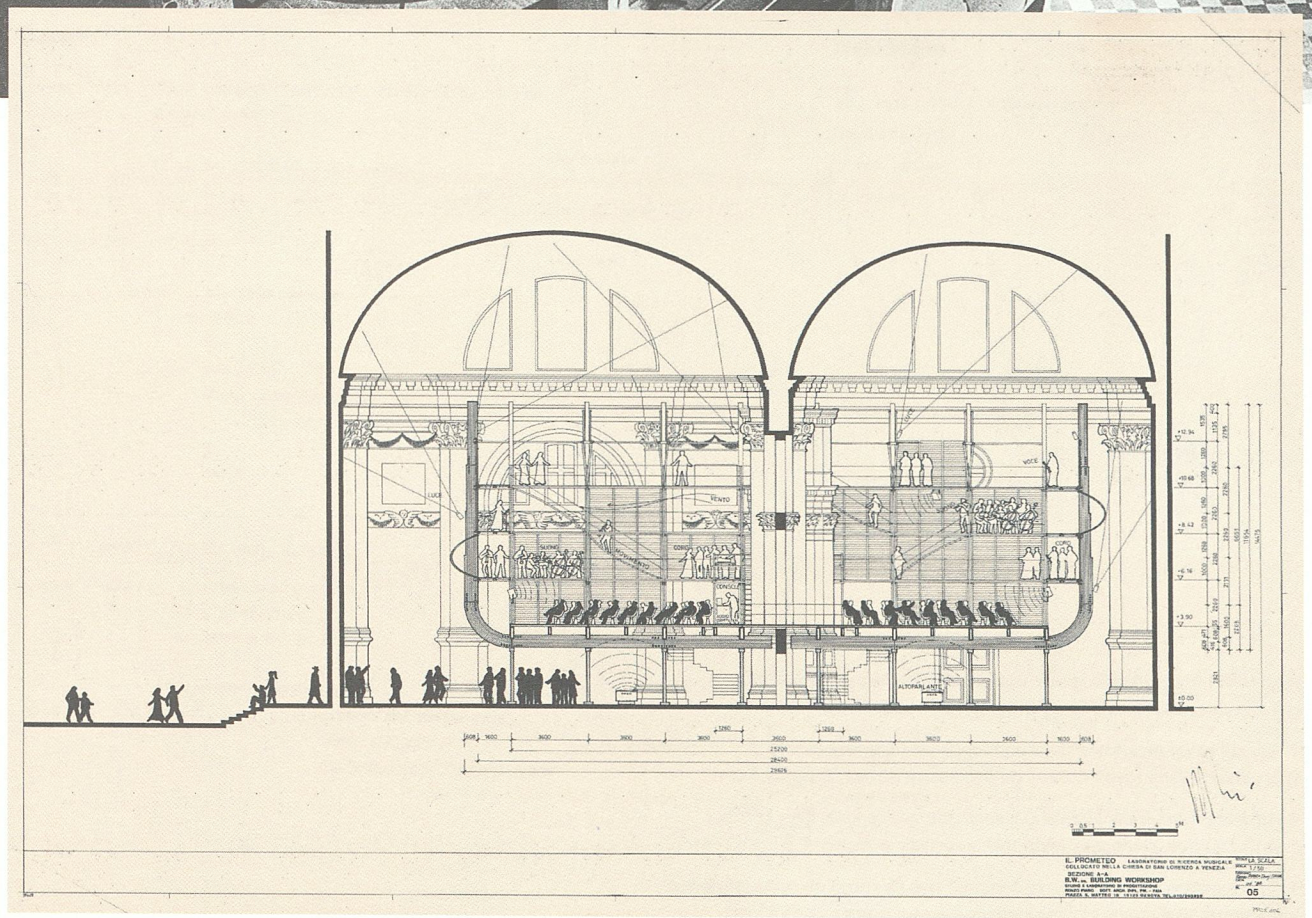
Troisième et dernière expérience de Luigi Nono dans le domaine théâtral, créé en septembre 1984 à Venise en l'église San Lorenzo et réadapté en 1985, y compris dans sa partition, pour les espaces industriels de l'Ansaldo de Milan, *Prometeo* résulte d'un travail qui occupa le compositeur dès 1976, aussitôt après *Al gran sole carico d'amore*. On trouve en effet les premières traces du projet parmi des notes relatives à des œuvres qui en sont encore très éloignées, du moins en apparence (*.....sofferte onde serene...*, 1976 ; *Fragmente-stille, an Diotima*, 1980 ; *Io* et *Das atmende Klarsein*, 1981). C'est aussi de cette époque que datent les nombreuses variantes du texte, élaborées en collaboration avec Massimo Cacciari et issues d'un échange de lectures et d'extraits, dont témoignent plusieurs versions tour à tour « définitives ». Elles instaurent un système constitué de citations allant d'Eschyle à Walter Benjamin, régies par un travail complexe de rupture de la continuité textuelle et ordonnées sous la forme finale d'un « Prologue » suivi d'« Îles » et d'« Interludes », forme dérivée de la construction en « épisodes » adoptée dans les premières rédactions. L'ensemble de l'écriture musicale, qui va de passages orchestraux *fortissimo* à des sections d'un profond lyrisme à la limite de l'audible (véritables « îles » sonores), soutient un texte réduit à l'état de syllabes et de fragments que la partition répartit entre les différentes voix (solistes, petits chœurs, récitants) et recomposé dans l'espace grâce à un dispositif sophistiqué d'élaboration en direct du son, perfectionné dans les studios de Fribourg. On trouve ici des renvois manifestes à l'intérêt de Nono pour la musique vénitienne de la Renaissance, objet de ses études de jeunesse, en particulier les « chœurs battants » de Giovanni et Andrea Gabrieli et les sonorités des différents espaces de la basilique Saint-Marc de Venise. Autant d'espaces qui sont aussi une première référence à la grande arche en bois conçue par Renzo Piano, aboutissement d'une grande quantité de considérations et de revirements sur les aspects scéniques de l'œuvre. Les idées initiales d'aménagement s'appliquaient à un espace encore à définir, puisque la possibilité d'occuper les espaces de l'église San Lorenzo ne s'est concrétisée qu'en 1983 ; elles font apparaître quelques suggestions relatives aux déplacements des solistes (abandonnées puis reprises dans des œuvres ultérieures) et à la disposition des sections orchestrales, de ces mêmes solistes et des autres voix. Les « Îles » qui structurent le texte prenaient à l'origine la forme d'espaces « habitables », d'images d'un archipel instables où des routes et des parcours sont tracés par des cheminements laissés en suspens, tandis que plusieurs groupes de chanteurs sont répartis à diverses hauteurs afin d'occuper tout le volume de la boîte sonore. Dans cet archipel, les groupes orchestraux et le public sont donc des îles unies dans un labyrinthe de signes entrelacés, souvenir, toujours présent chez le compositeur, des passages aériens et des caractéristiques sonores de la basilique Saint-Marc. Au sein de ce projet initial, la mise en scène prévoyait des projections lumineuses colorées, des costumes, des éléments de décor. Puis elle a subi, au fil du temps, un processus de réduction draconien, conséquence d'un « syndrome antivisuel », pour reprendre les termes de Nono lui-même ; il donnera alors à son œuvre une forme dramaturgique entièrement vouée à l'écoute, et au silence, où les dispositifs scéniques d'Emilio Vedova se limiteront en fin de compte à une modulation plastique de la lumière. Sous son aspect définitif, le *Prometeo* de San Lorenzo est la manifestation d'une renonciation radicale, mais aussi l'image et la mémoire d'un de ses lieux possibles. À la fois théâtre, temple, machine sonore, demeure archaïque et espace de garde, il est aussi instrument, lieu sacré, maison, navire. *Prometeo* est un opéra d'un type nouveau, non seulement par l'expressivité forte et renouvelée de ses gestes musicaux – dont la plénitude s'exprime dans toutes les œuvres ultimes de Nono conçues à travers le développement de plusieurs des suggestions apparues ici –, mais surtout par ses événements sonores et scéniques, amenés à la limite de l'audible et du représentable. — GIORGIO MASTINU

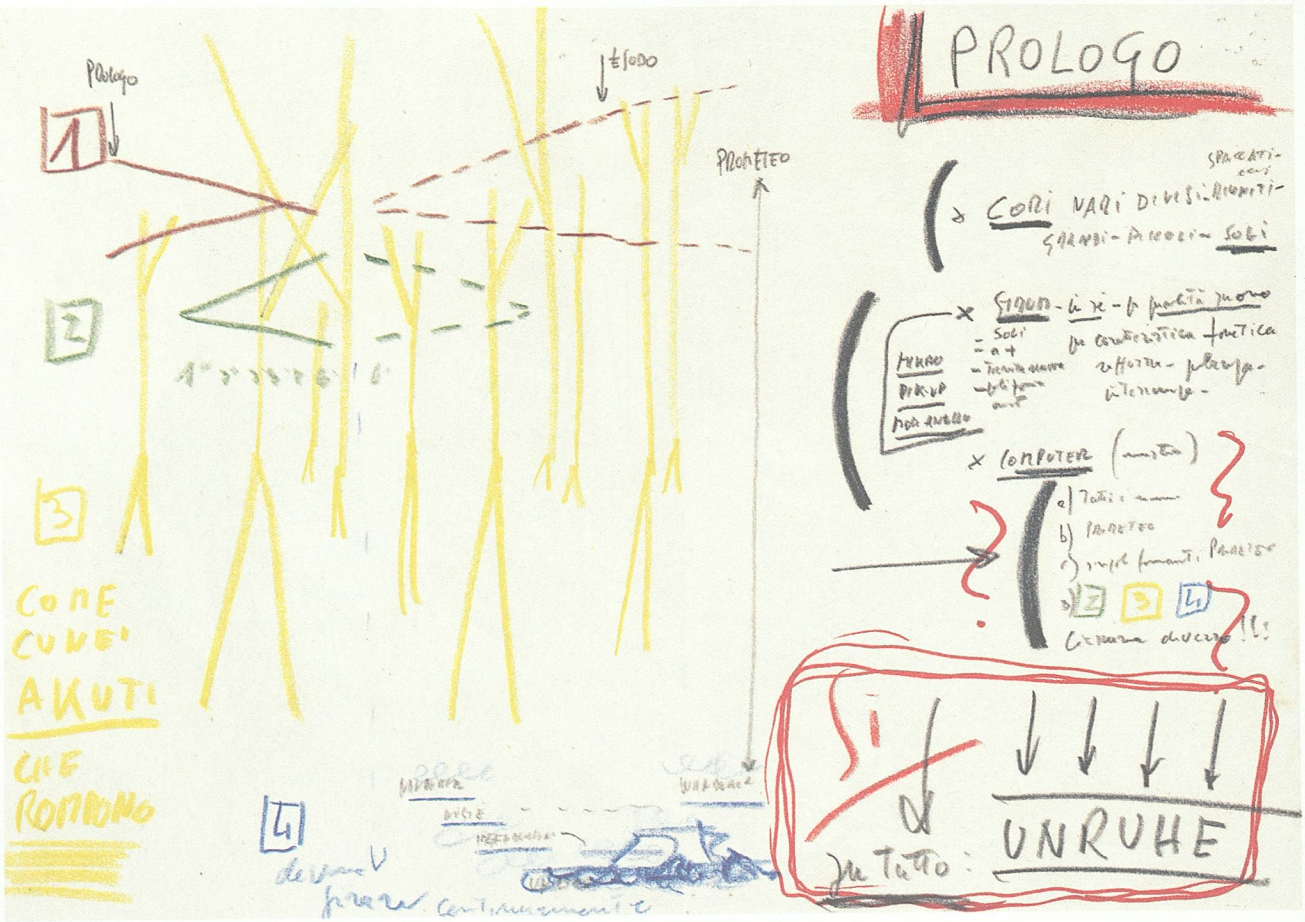
Traduit de l'italien par Renaud Temperini

Prometeo, vue du dispositif sonore, église San Lorenzo, Venise, 1984
Photo Gianni Berengo Gardin. Gênes, Fondazione Renzo Piano

Renzo Piano et Shunji Ishida, *Prometeo Musical Space*,
vue en coupe, échelle 1/50, 1984. Encre sur film polyester,
88 × 122,5 cm. Gênes, Fondazione Renzo Piano




LUCE
VENTO
VOCE
CORO
ALTOPARLANTE
IL PROMETEO
LABORATORIO DI RICERCA MUSICALE
COLLOCATO NELLA CHIESA DI SAN LORENZO A VENEZIA
SEZIONE A-A
B.W. BUILDING WORKSHOP
05

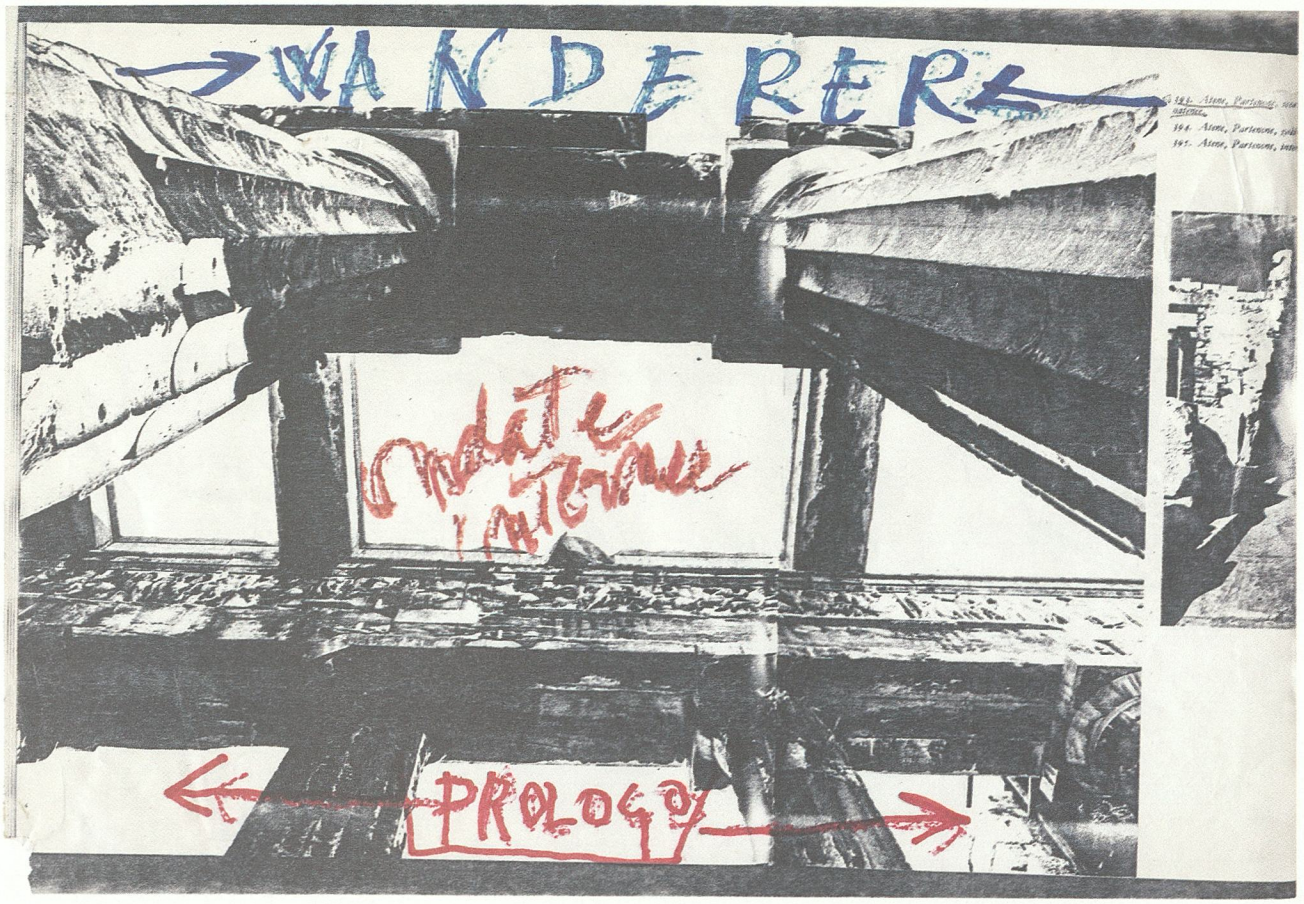


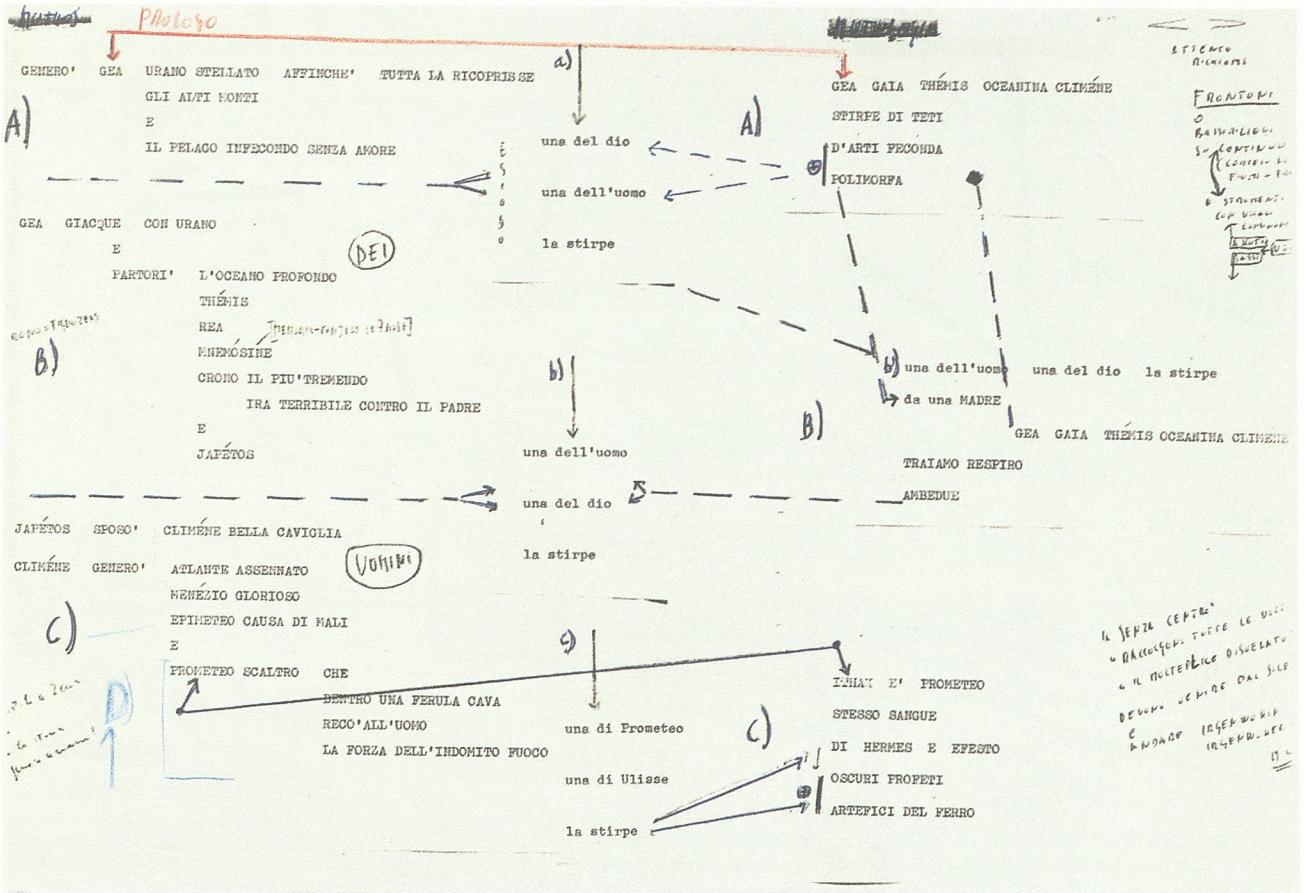
Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, feuillets de la partition autographe, s. d. [vers 1980]. Venise, Archivio Luigi Nono

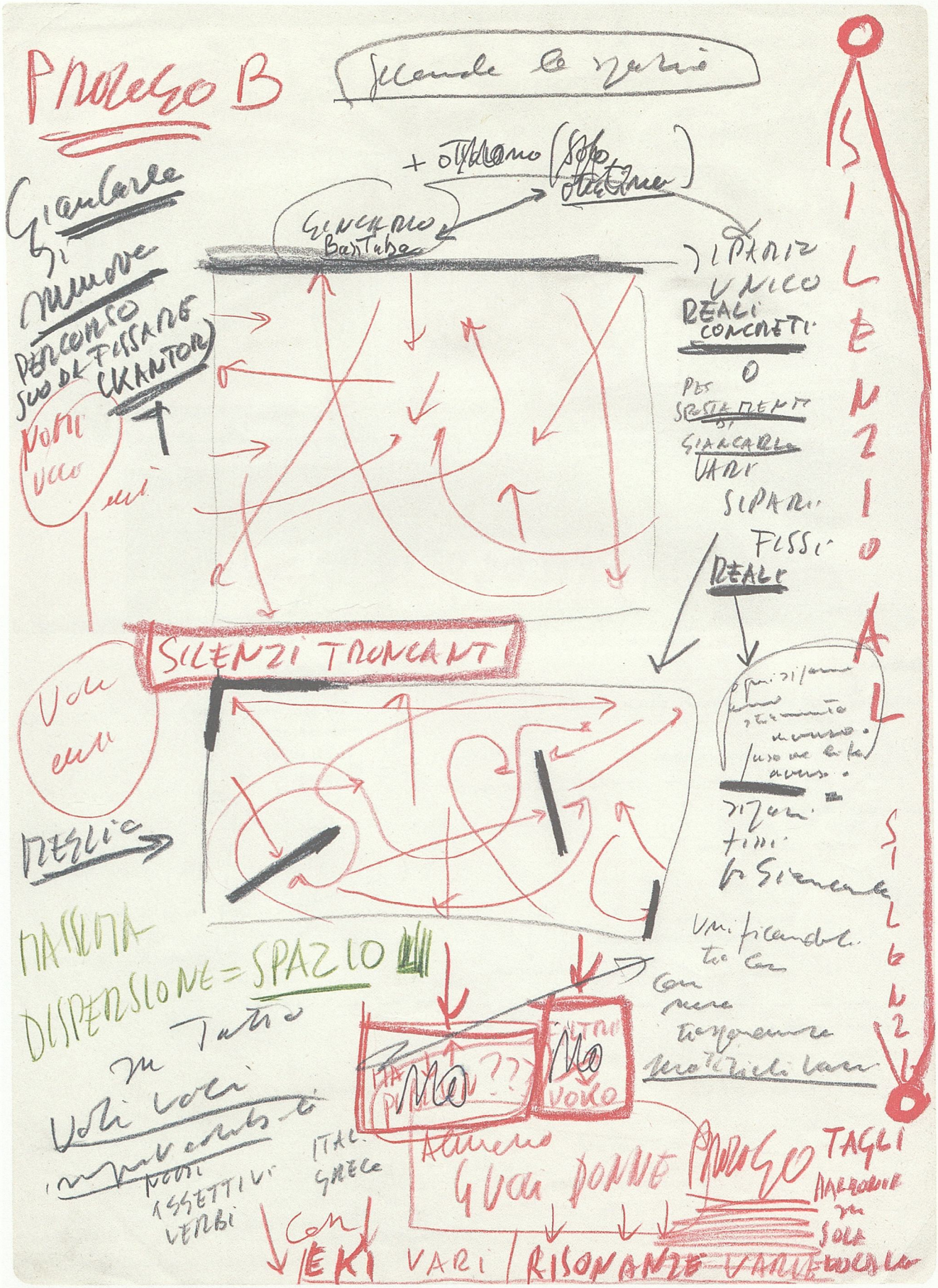
↑ *Transposition graphique pour une étude de l'intensité sonore et organique (prologue).* Crayon de couleur sur papier, 25,5 × 35,5 cm

↗ *Athènes, Parthénon, vue de la colonnade occidentale avec la frise panathénaïque (prologue).* Stylo-feutre sur papier imprimé, 29,7 × 42 cm

→ *Transposition graphique pour une première ébauche de texte (prologue)* Tapuscrit annoté, encre et crayon de couleur sur papier, 21 × 29,5 cm


VAGDERE
PROLOGO


Prologo
GENERO' GEA URANO STELLATO AFFINCHE' TUTTA LA RICOPRISSE
GLI ALTI MONTI
E
IL PELAGO INFECONDO SENZA AMORE
GEA GIACQUE CON URANO
E
PARTORI' L'OCEANO PROFONDO
THÉMIS
REA
MNEMOSINE
CRONO IL PIU'TREMENDO
IRA TERRIBILE CONTRO IL PADRE
E
JAPÉTOS
JAPÉTOS SPOSO' CLIMÉNE BELLA CAVIGLIA
CLIMÉNE GENERO' ATLANTE ASSENNATO
MENÉZIO GLORIOSO
EPIMETEO CAUSA DI MALI
E
PROMETEO SCALTRO CHE
DENTRO UNA FERULA CAVA
RECO'ALL'UOMO
LA FORZA DELL'INDOMITO FUOCO
una del dio
una dell'uomo
la stirpe
una dell'uomo
una del dio
la stirpe
una di Prometeo
una di Ulisse
la stirpe
GEA GAIA THÉMIS OCEANINA CLIMÉNE
STIRPE DI TETI
D'ARTI FECONDA
POLIMORFA
una dell'uomo una del dio la stirpe
da una MADRE
GEA GAIA THÉMIS OCEANINA CLIMÉNE
TRAIAMO RESPIRO
AMBEDUE
IPHAT E' PROMETEO
STESSO SANGUE
DI HERMES E EFESTO
OSCURI PROPETI
ARTEFICI DEL FERRO



PROLOGO B

(secondo lo spazio)

Giancarlo si muove

PERCORSO SUO DA FISSARE (KANTOR)

NOMI VOCI

+ ottimo (solo ottimo)

GIANCARLO Bas Tuba

SIPARIO UNICO

REALI CONCRETI

O

PER SPOSTAMENTI DI GIANCARLO

VARI SIPARI FISSI

REALI

SILENZIO AL SILENZIO

SILENZI TRONCANTI

Voci eccl

MEGLIO

MASSIMA DISPERSIONE = SPAZIO

in Tutto

Voli voci

NOMI ASSETTIVI VERBI

ITAL. GRECO

Ma ??

Ma VOCI

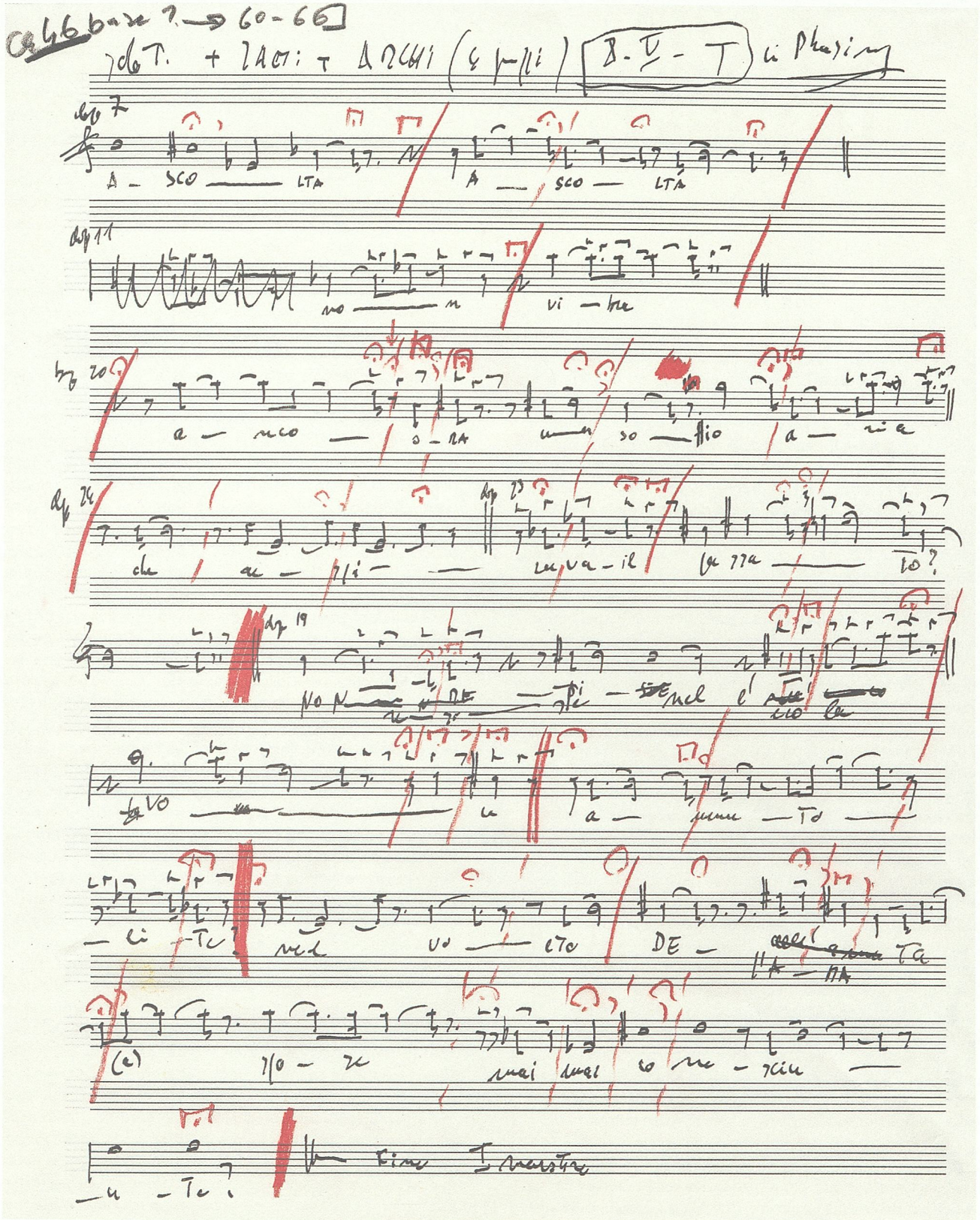
Almeno 6 voci DONNE

PROLOGO

TAGLI

HARMONIE in SOLA VOCALE

con EKI VARI / RISONANZE VARIE



Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, feuillets de la partition autographe, s. d. [vers 1980]. Venise, Archivio Luigi Nono
← *Premières études scéniques précédant la mise en espace à San Lorenzo*. Crayon de couleur sur papier, 42 × 29,7 cm
↑ *Composition sur le texte de Massimo Cacciari. Page d'un brouillon intermédiaire (Le Maître du jeu I)*. Encre sur papier à musique, 34 × 27 cm

GRAZIA TODERI

Semper eadem

La vidéo *Semper eadem* a été montée à partir de reprises réalisées par Grazia Toderi (née en 1963) au Gran Teatro La Fenice de Venise, une des plus illustres maisons d'opéra de toute l'Europe. Cette œuvre est née d'une commande spéciale passée à l'occasion de la réouverture du théâtre en 2004, après l'incendie dévastateur qui l'avait en partie détruit en 1996. Projetée sur l'écran coupe-feu placé devant le rideau, *Semper eadem* a accueilli plusieurs mois le public venu assister en nombre aux deux premiers opéras au programme, *La Traviata* et *Le Roi de Lahore*. On voit dans *Semper eadem* le détail des cinq rangées de loges en bois richement décorées caractéristiques de La Fenice, ainsi qu'un aperçu de son plafond peint et de son lustre majestueux. La bande sonore, où l'on reconnaît le léger murmure du public dans la salle et les agréables dissonances produites par les musiciens occupés à accorder leurs instruments, est issue d'enregistrements effectués en prise directe par l'artiste à l'occasion de la soirée inaugurale. À partir de ces éléments d'une véridicité et d'un réalisme indéniables, Grazia Toderi a développé un travail qui repousse les limites de l'imagination, et dont l'intensité magique évoque les expérimentations menées par les illusionnistes des siècles passés, lorsque, sur les scènes européennes, on multipliait les visions qui paraissaient venues d'autres mondes et plongeaient les spectateurs dans un état d'hypnose collective. Grâce à son effet de miroir apparent – les spectateurs de la vidéo admirent d'autres spectateurs, en un jeu de lumières et de reflets échafaudé avec soin –, *Semper eadem* nous montre un public qui ne semble pas tout à fait humain. Bien entendu, de légères inclinations de la tête ou de petits mouvements des mains et des bras nous rassurent, puisqu'il s'agit de gestes que nous connaissons bien et que nous faisons tous les jours, notamment dans le cadre de nos interactions sociales. Ceux qui les accomplissent ici constituent néanmoins une foule qui n'est décrite ni dans le détail des traits somatiques qui nous distinguent les uns des autres, ni dans la vanité des somptueux vêtements que nous nous plaisons à exhiber les soirs de premières théâtrales. Les spectateurs visibles dans *Semper eadem* sont des entités éthérées qui émettent des flashs lumineux, comme pour composer des constellations inattendues rattachables à celles qu'ont produites les déclics des appareils photographiques des vrais spectateurs, le soir de la réouverture de La Fenice. Grazia Toderi a conçu son œuvre sous la forme d'un microcosme enveloppé d'une atmosphère opalescente, dont les caractéristiques chromatiques se réfèrent aux décorations originales, inspirées du monde aquatique et du monde aérien, propres aux espaces intérieurs de La Fenice. Ce monde circulaire inédit tourne ainsi sur lui-même, en une boucle sans fin, et nous invite à mener à son terme un voyage hypnotique qui culmine en une courbure idéale de l'espace et du temps. Dans un parfait respect de la promesse implicite de son titre, l'œuvre *Semper eadem* est, avec une fière obstination, « toujours égale à elle-même » ; et c'est nous qui changeons potentiellement, en accédant, après l'avoir vue, à une nouvelle dimension synesthésique. Grazia Toderi a en effet emprunté le titre de sa vidéo, en parfaite connaissance de cause, à l'aphorisme latin inscrit à l'intérieur de La Fenice, hommage à l'oiseau mythologique capable de renaître de ses cendres, dont les fondateurs du théâtre avaient choisi le nom propitiatoire, à la fin du XVIIIe siècle, pour baptiser leur édifice.

Au sein du parcours artistique de Grazia Toderi, *Semper eadem* s'inscrit dans une orientation précise qui, à partir d'images saisies sur des écrans de télévision pour des œuvres comme *Nata nel'63* ou *Prove per la luna* (toutes deux de 1996), l'a conduite à mener une recherche centrée autour des lieux de spectacle et de divertissement collectif. Dans ce contexte, elle a d'abord accordé toute son attention aux formes géométriques de stade et d'arène, en Europe et en Amérique, pour des créations comme *Il decollo* (1998), *Subway Series* et *Super Tuesday* (toutes deux de 2001) ; puis elle s'est consacrée à de vieux théâtres italiens. *Semper eadem* a donc pour précédents des vidéos telles que *Eclissi* (1999), *Audience* (2000), *Random* (2001) et *Orchestra* (2003), situées respectivement au Teatro Comunale de Ferrare, au Teatro Municipale de Casale Monferrato, au Teatro Massimo de Palerme (la plus grande maison d'opéra d'Italie) et au Teatro Rossini de Pesaro. Par ailleurs, la série « Apollo » (2003) a permis à l'artiste d'approfondir cette thématique et de s'attarder sur de petits théâtres italiens pour la plupart laissés aujourd'hui à l'abandon, alors que ce sont de véritables bijoux. Selon des modalités diverses, ces œuvres mettent en évidence la stratigraphie historique complexe et la mémoire culturelle de ces lieux dont l'ancêtre commun est la place italienne, autre espace d'agrégation. Comme La Fenice, ces théâtres choisis auparavant par Grazia Toderi présentent un autre trait typiquement italien, à savoir l'aménagement de loges séparées et fermées, conçues à l'origine pour garantir à leurs occupants la discrétion et les commodités d'une demeure privée, propices aux intrigues politiques ou amoureuses, sans pour autant gêner le déroulement du spectacle. Par son attention envers les spectateurs, même transposés sous forme d'entités abstraites, voire extraterrestres, Grazia Toderi a apporté sa contribution personnelle à l'affirmation d'un principe fondamental du développement de la sensibilité artistique contemporaine : la restitution au public d'un rôle prépondérant dans la construction de la signification ultime de l'œuvre d'art. Au fond, on peut affirmer qu'en nous invitant à regarder des spectateurs, et donc à nous regarder nous-mêmes, Grazia Toderi nous propose une expérience de retour aux racines profondes de la conception du théâtre telle qu'elle a été élaborée dans la Grèce antique, à l'époque où assister à un spectacle revenait à se confronter aux émotions les plus profondes afin d'en sortir purifié et allégé du poids de la condition humaine. — MARCELLA BECCARIA

Traduit de l'italien par Renaud Temperini

Grazia Toderi, *Semper eadem*, 2004. Projection vidéo en boucle, couleur, sonore, dimensions variables. Courtesy de l'artiste

HANS ULRICH OBRIST
PHILIPPE PARRENO

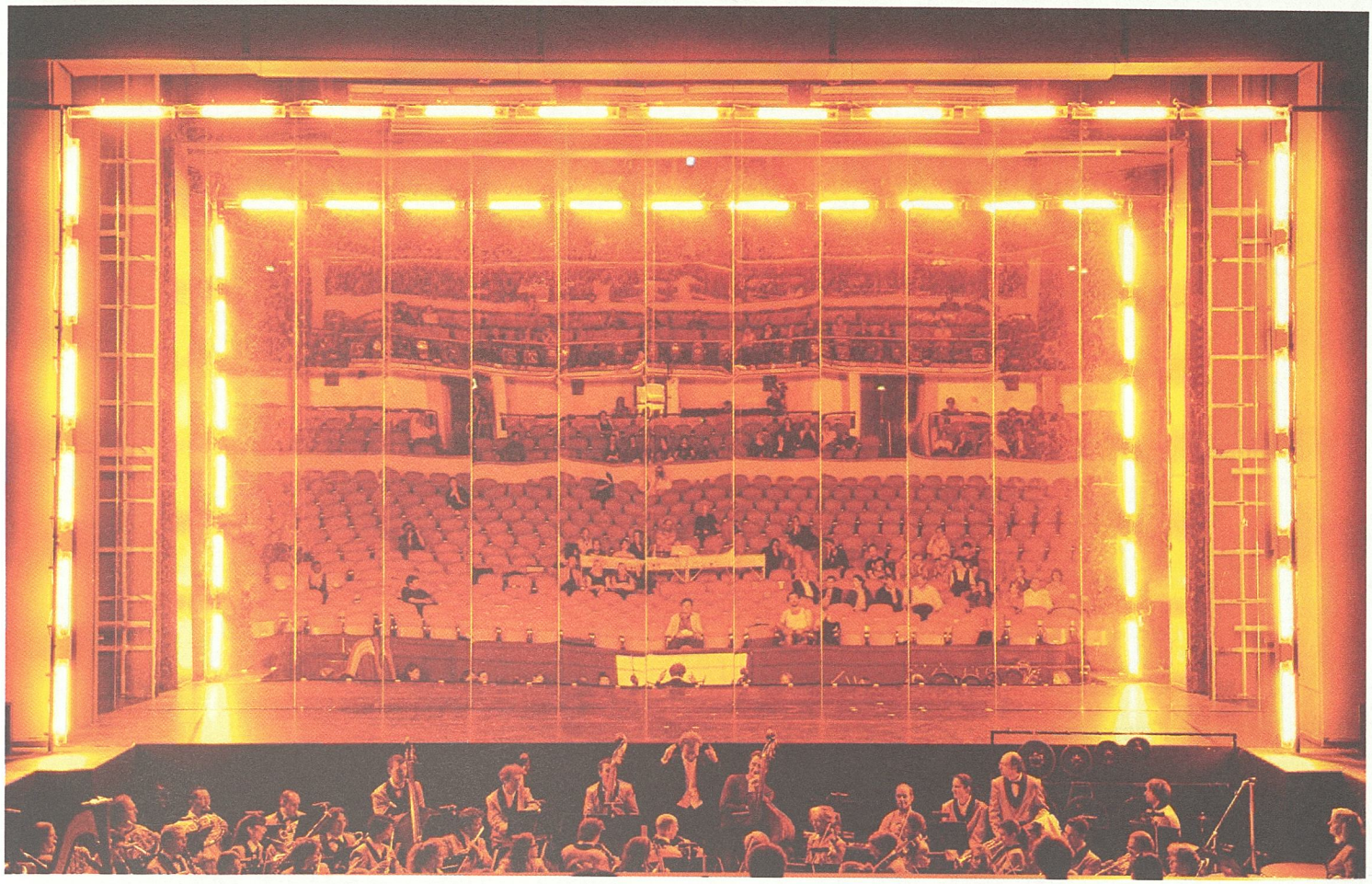
Il Tempo del Postino

●

(49) Création au Manchester Opera House,
12 juillet 2007 (Manchester International Festival)

Annoncé comme « le premier opéra d'arts visuels au monde », *Il Tempo del Postino* est un grand jeu scénique initié par Hans Ulrich Obrist et Philippe Parreno à l'occasion de l'édition 2007 du Festival international de Manchester. À leur invitation, quinze artistes visuels, alliés et collaborateurs familiers des commanditaires, sont amenés à répondre à la question « Et si une exposition ne visait pas à occuper l'espace mais à investir le temps[1] ? » et à produire chacun une œuvre originale d'une durée maximale de quinze minutes « qui puisse être remise en scène dans le futur par quiconque intéressé ». Le titre du projet, qui, à cause de l'italien, fait résonner non sans ironie la grande tradition de l'opéra du XIXe siècle, tire son nom d'une notion conçue par Philippe Parreno. « Le temps du facteur », ou du faiseur, fait référence à un mode de présentation dans lequel le regardeur ne se déplace pas dans l'espace d'exposition à son propre rythme mais reste dans son fauteuil pendant que l'œuvre se déroule sous ses yeux, et lui est ainsi délivrée.
Pour la plupart des artistes impliqués, habitués des expositions de groupe, l'épreuve de la mise en scène est quasi inédite, ce qui donne à cette entreprise collective un caractère de défi expérimental. Sur le plateau du théâtre à l'italienne, bordé par l'orchestre dans la fosse, mais aussi dans les galeries, la salle et le foyer, les numéros se succèdent, durant plus de trois heures, à la façon d'un cabaret interdisciplinaire d'art conceptuel, sans thèmes musicaux, ni personnages récurrents. Chaque artiste s'approprie un créneau et met en scène sa propre partition. Tandis que le public s'installe, le piano à queue de Liam Gillick joue seul sans pianiste un air de smooth jazz sous une neige synthétique ; Philippe Parreno, par l'intermédiaire d'un maître de cérémonie ventriloque, annonce le temps du facteur lors d'un discours d'introduction qui énonce les règles du dispositif scénique ; les rideaux de velours rouge dansent au rythme d'une chorégraphie de Tino Sehgal ; Doug Aitken présente une séance absurde de vente à l'encan assurée par de faux commissaires-priseurs ; Tacita Dean projette un film sur le chorégraphe Merce Cunningham ; Anri Sala revisite un aria de *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini ; Olafur Eliasson dispose sur scène un miroir monumental qui reflète entièrement le public ; Douglas Gordon fait interpréter par June Tabor, *a capella* et dans le noir total, « Love will tear us apart », l'hymne mancunien par excellence ; Matthew Barney organise une cérémonie païenne au centre de laquelle se trouve l'actrice Aimee Mullins ; Rirkrit Tiravanija prépare un dîner sur scène sous forme de sketch au son de la guitare électrique d'Arto Lindsay ; et, lors de deux intermèdes comiques, Pierre Huyghe fait intervenir l'idylle de deux monstres géants. Le final de la performance, assuré par Dominique Gonzalez-Foerster, consiste en une dissolution graduelle de la *Sixième Symphonie* de Ludwig van Beethoven par l'orchestre philharmonique, chaque instrumentiste quittant l'un après l'autre la scène, faisant ainsi mourir peu à peu la musique jusqu'à ce que la partition devienne incompréhensible, tout l'inverse d'une apothéose.
Non pas œuvre d'art totale née de la puissance créatrice d'un génie individuel, mais spectacle hétérogène orchestré à deux et fabriqué à plusieurs mains, *Il Tempo del Postino* est un essai conceptuel qui déconstruit avec espièglerie les codes de l'opéra, et, en abolissant son caractère unitaire, pose la question de l'auteur sous l'angle fragmenté du sujet collectif. — TRISTAN BERA

—— 1 *What if an exhibition was not about occupying space but about occupying time?*



Olafur Eliasson, *Echo House*, 2007. Représentation d'*Il Tempo del Postino*
dans le cadre d'ArtBasel, théâtre de Bâle, 10-12 juin 2009
Photo Peter Schnetz

ELEVATOR A

VI

Einstein on the Beach

•

Einstein on the Beach, de Philip Glass, Robert Wilson, Lucinda Childs et Andrew De Groat, 1976, reprise à l'Opéra Berlioz / Le Corum, Montpellier, mars 2012. Photo Marc Ginot

Einstein on the Beach

Après plusieurs mois de répétition aux États-Unis, c'est finalement le 25 juillet 1976 au Festival d'Avignon qu'est présenté au public *Einstein on the Beach*, opéra phare de la seconde moitié du xxe siècle, qui n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien du monde français de la culture. Cette œuvre d'art totale, née de la rencontre du metteur en scène Robert Wilson et du compositeur Philip Glass, en étroite collaboration avec les chorégraphes et danseurs Lucinda Childs et Andrew De Groat, surgit au cœur d'une époque tiraillée entre le Pop Art et le minimalisme, terme que leurs créateurs se sont patiemment employés à infirmer. Si le spectacle a d'abord désorienté les amateurs avertis du grand répertoire lyrique, *Einstein on the Beach*, qui porte à son apogée l'ambition wagnérienne d'une symbiose entre les arts en accordant néanmoins un rôle fondamental à l'image, offre au regardeur une expérience sensible et ouverte, fondatrice de l'esthétique et du vocabulaire théâtral de Robert Wilson, esquissés dès 1971 avec *Deafman Glance (Le Regard du sourd)*. Durant cinq heures se déploient ses séries de visions puissantes à partir desquelles Philip Glass a composé la musique, invitant à un voyage hypnotique qui engendre une nouvelle perception du temps.

●

Einstein on the Beach, de Philip Glass, Robert Wilson, Lucinda Childs et Andrew De Groat, 1976, reprise à l'Opéra Berlioz / Le Corum, Montpellier, mars 2012. Photo Marc Ginot

Lucinda Childs
Andrew De Groat

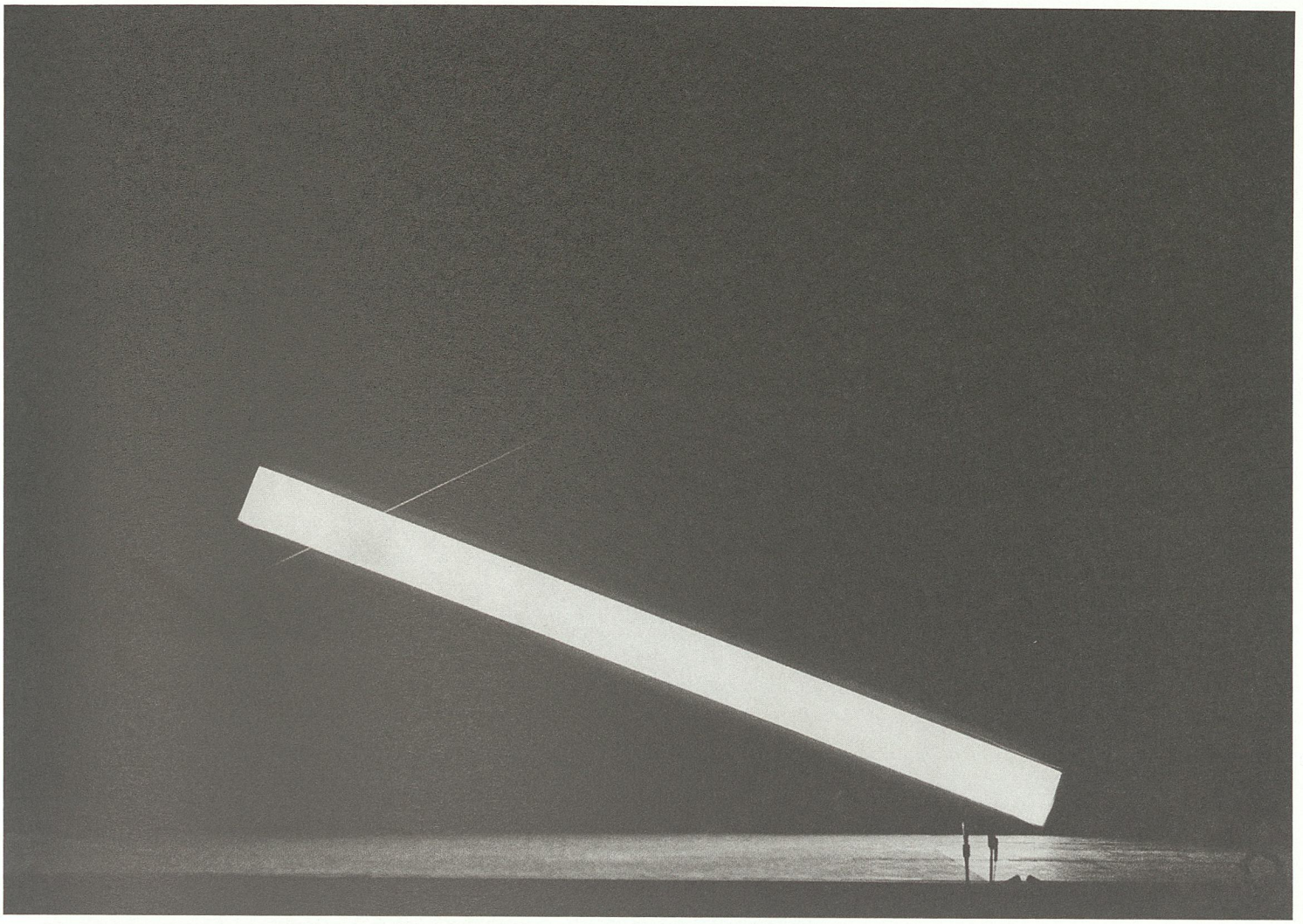
PHILIP GLASS
ROBERT WILSON

Einstein on the Beach

(11) Création au théâtre municipal d'Avignon, 25 juillet 1976 (30e Festival d'Avignon)

« Le monde d'un enfant sourd s'ouvrait à nous comme une bouche muette. Plus de quatre heures, nous allions habiter cet univers où, en l'absence des mots, des sons, soixante personnages n'auront de parole que bouger[1]. » Dans une lettre ouverte à André Breton publiée dans *Les Lettres françaises* en 1971, Louis Aragon parle du silence offert par Robert Wilson dans *Deafman Glance (Le Regard du sourd)* comme d'un miracle : « Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né, jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le regard du sourd[2]. » Le poète raconte l'expérience intense de ce chef-d'œuvre qui parvient à embrasser l'esprit surréaliste, au-delà des espérances de son chef de file. Après avoir été jouée à l'université d'Iowa puis à la Brooklyn Academy of Music, la pièce est véritablement révélée lors du Festival de Nancy. Le public français découvre alors avec fascination l'œuvre de Robert Wilson à travers la figure silencieuse d'un personnage énigmatique, illuminant chaque tableau, empreint de merveilleux, chacune des compositions visuelles envoûtantes, inspirées du songe d'un enfant sourd.
Le même magnétisme traverse *Einstein on the Beach*, œuvre culte qui naît de la rencontre en 1973 entre Philip Glass et Robert Wilson à l'issue d'une représentation de *The Life and Times of Joseph Stalin,* mis en scène par ce dernier. Ils décident un an plus tard d'écrire ensemble un opéra portant sur une figure marquante du XXe siècle et hésitent entre Charlie Chaplin, Adolphe Hitler ou Gandhi, avant de se consacrer à Albert Einstein, un « Dieu de notre temps[3] » dont chacun connaît l'histoire et la puissance évocatrice du nom, tant associé à l'incarnation de la société moderne qu'à l'ambivalence de sa position entre sa participation indirecte à l'élaboration de l'arme nucléaire et sa farouche défense de la paix. Le choix du scientifique le plus connu de son temps permet ainsi à Wilson et Glass d'inventer un théâtre libéré de toute narration artificielle pour explorer la notion suprême dans leur travail, « un certain sens de la construction du temps et de l'espace[4] ».
Contrairement aux opéras classiques fondés sur un récit, leur œuvre se construit à partir d'une structure temporelle étendue – leur première résolution étant que l'opéra se déroule sur quatre heures et demie à cinq heures – divisée en actes et scènes aux durées déterminées, qu'ils se sont employés à remplir. La partition a ensuite été dictée par la composition visuelle imaginée par Wilson selon trois thèmes (le train, le tribunal et l'engin spatial), la pièce commençant par un train du XIXe siècle pour s'achever sur l'image d'un

1 Louis Aragon, « Lettre ouverte à André Breton sur *Le Regard du sourd*, l'art, la science et la liberté », *Les Lettres françaises*, n° 1388, 2 juin 1971, p. 3. 2 *Ibid.* 3 Bob Wilson cité *in* Katharina Otto-Bernstein, *Absolute Wilson. The biography*, Munich, Berlin, Londres et New York, Prestel, 2006, p. 145. 4 Robert Wilson cité in *Einstein on the Beach*, Paris, Dilecta, 2012. 5 *Einstein on the Beach*, programme de spectacle, Festival d'Avignon, 1976. 6 Philip Glass cité in *Bob Wilson: from within,* Paris, The Arts Arena / The American University of Paris, trad. in *Einstein on the Beach*, programme de spectacle, Paris, théâtre du Châtelet, 2014, p. 109.

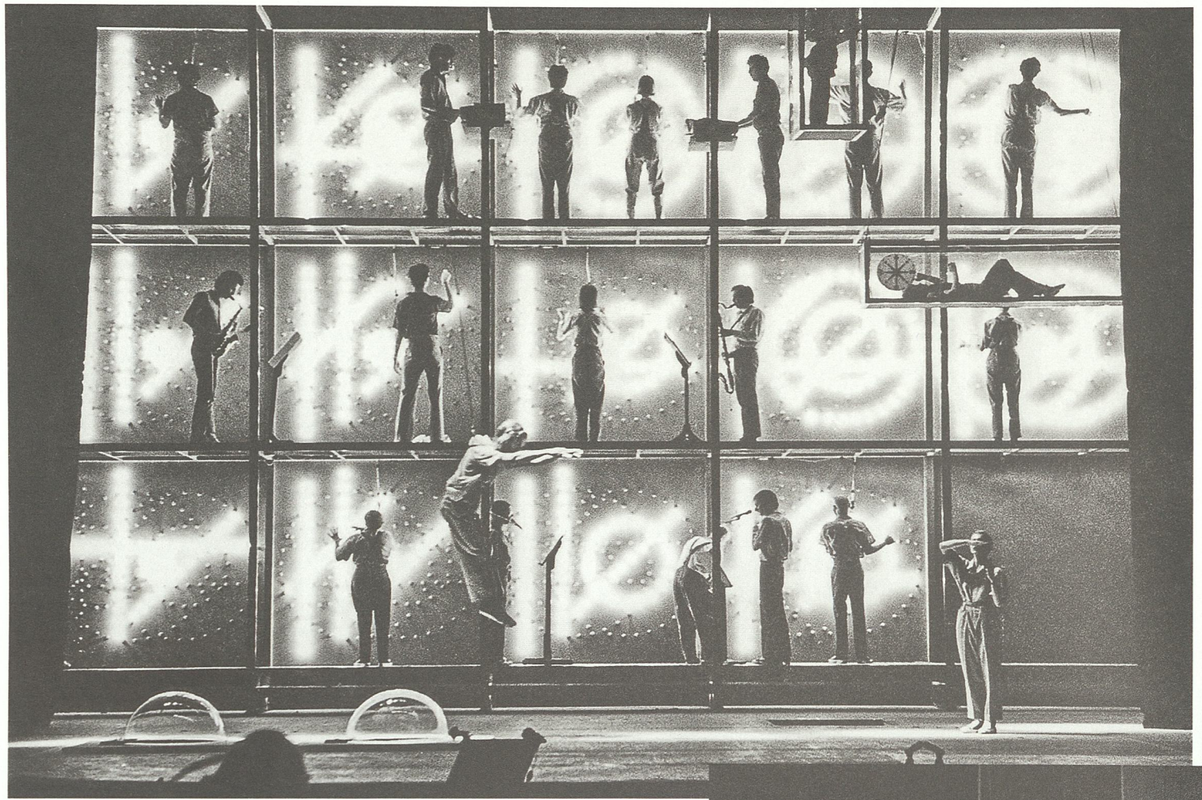


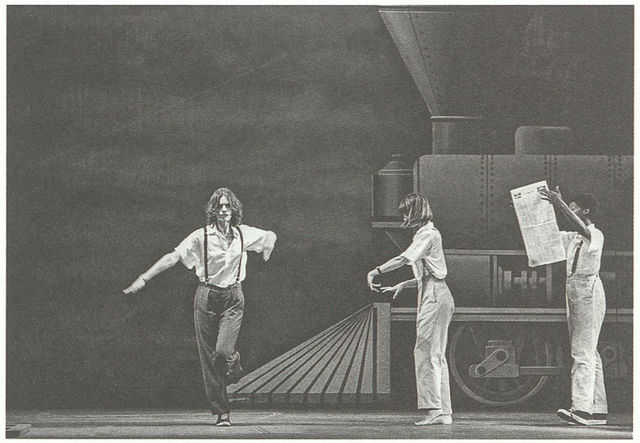
vaisseau spatial du XXe siècle, retraçant métaphoriquement le siècle parcouru par Einstein. Vastes séries d'images oniriques, les dessins de Wilson dévoilent les prémices de la création, son processus de pensée minutieusement détaillé de vignette en vignette, dans lesquelles les formes majeures du spectacle sont progressivement esquissées par des effets d'ombre. Les décors, réalisés dans un camaïeu blanc, gris et noir, sont magnifiés par la lumière, qui occupe une place prépondérante dans la mise en scène. Sans jamais donner aucun détail de construction, le story-board d'*Einstein on the Beach* expose l'œuvre dans le temps selon un développement en séquences et témoigne, d'un point de vue formel, de l'influence des études en architecture et beaux-arts de Wilson sur son travail scénique : les lignes horizontales et verticales dominent la pièce en définissant l'espace, résolument pensé comme une sculpture.

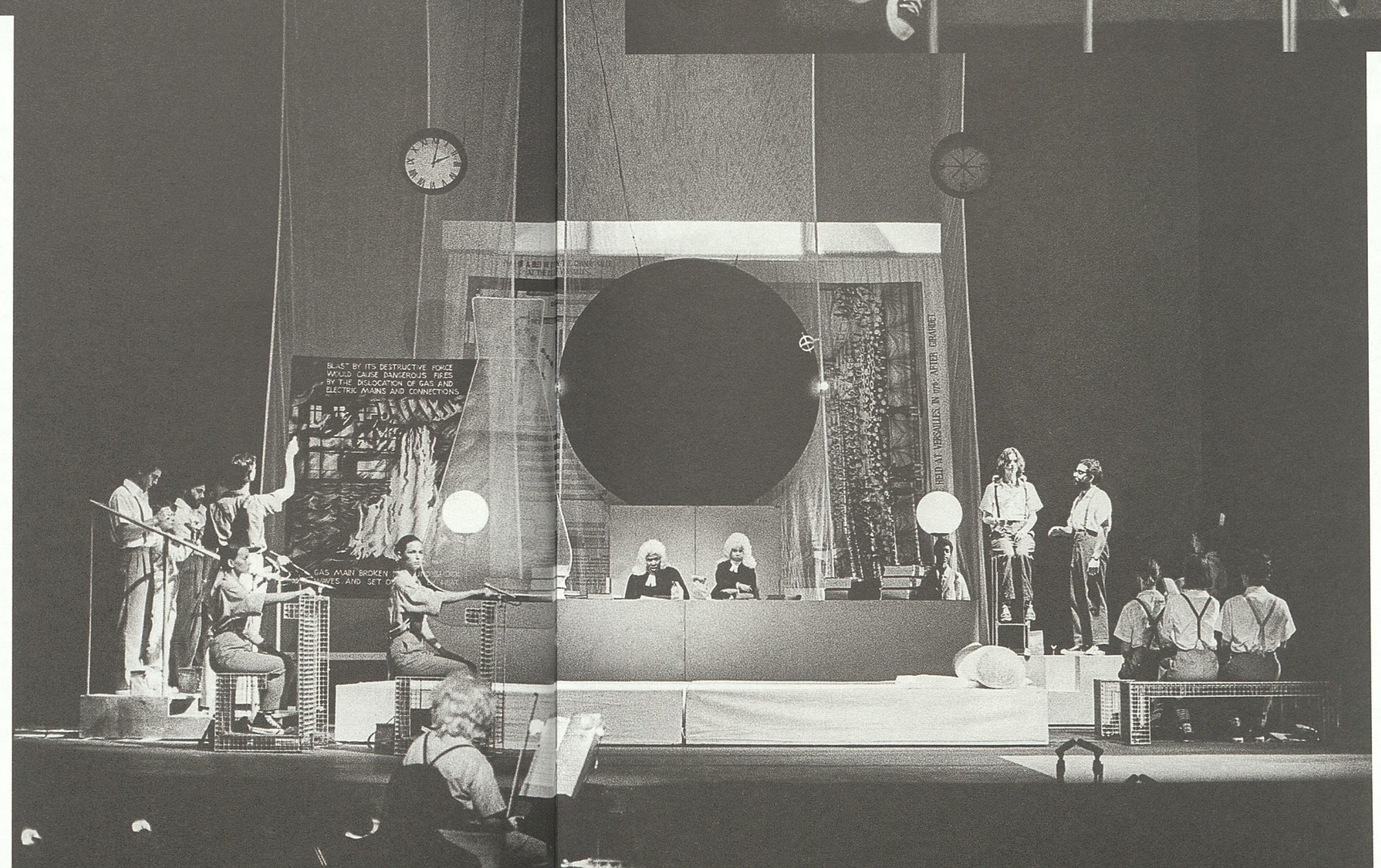
La partition, composée à partir de l'enchaînement du synopsis visuel de Wilson, déploie une musique qui, par sa modulation, « rejoint une intériorité profonde et se place hors du temps[5] ». Diplômé en mathématiques et en philosophie, Philip Glass étudie également la composition, au début des années 1960 à la Juilliard School, avant d'être engagé pour transcrire la partition d'une musique de film de Ravi Shankar à l'attention de musiciens français. Il étudie à cette occasion les ragas de la musique indienne, dont l'appréhension du temps, radicalement opposée à celle de la tradition occidentale, inspirera la structure de son œuvre en constante « progression », terme qu'il privilégie sur le qualificatif de « répétitif », qui en donne toujours une idée erronée. « C'est une écoute où, psychologiquement, vous croyez être exactement au même endroit. [...] Nous parlons ici d'un type d'attention particulier, qui nous invite à rester concentré sur les petits changements qui surviennent au milieu d'une répétition rapide[6]. » Glass, comme Wilson, est ainsi convaincu que le contenu de l'œuvre réside dans la perception du spectateur, rendant l'interprétation de la pièce imperméable à toute démonstration rationnelle ou univoque. Cette conception ouverte de leur travail a radicalement guidé le processus de création d'*Einstein*, qui a progressivement pris corps, une fois constituée la troupe de danseurs-chanteurs, laissant la voie libre à Andrew De Groat et Lucinda Childs pour la chorégraphie ainsi qu'à Christopher Knowles et Samuel M. Johnson pour le livret. Au cours des longs mois de répétition, Wilson a demandé à tous les performeurs d'écrire un texte. Philip Glass imagine alors de faire scander aux chanteurs les chiffres et notes de musique, érigeant le texte non comme un simple enrichissement de la musique mais comme sa littérale description. — ANNE HORVATH

← Robert Wilson, *Deafman Glance (Le Regard du sourd)*, création mondiale au Center for New Performing Arts, Iowa City, 15 décembre 1970, avec Raymond Andrews. Photo Rosine Nusimovici

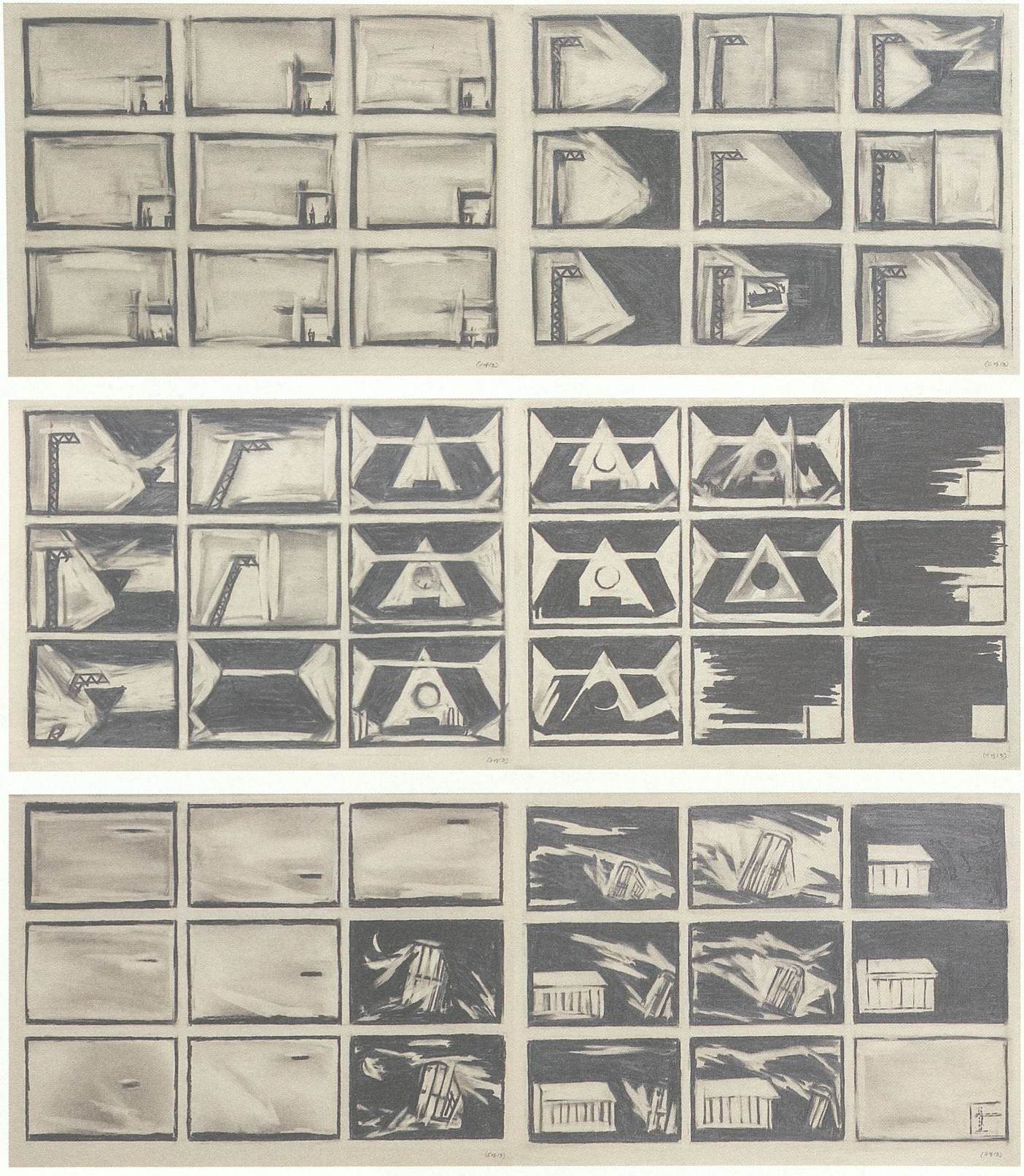
↑ *Einstein on the Beach*, théâtre municipal d'Avignon, 1976
Photo Babette Mangolte



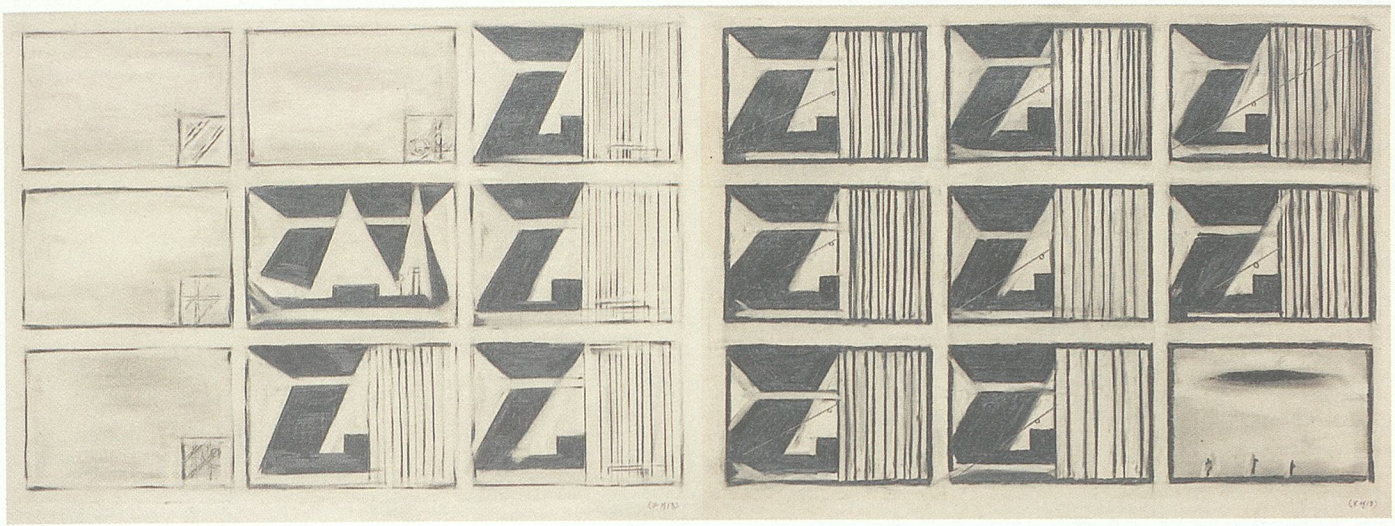


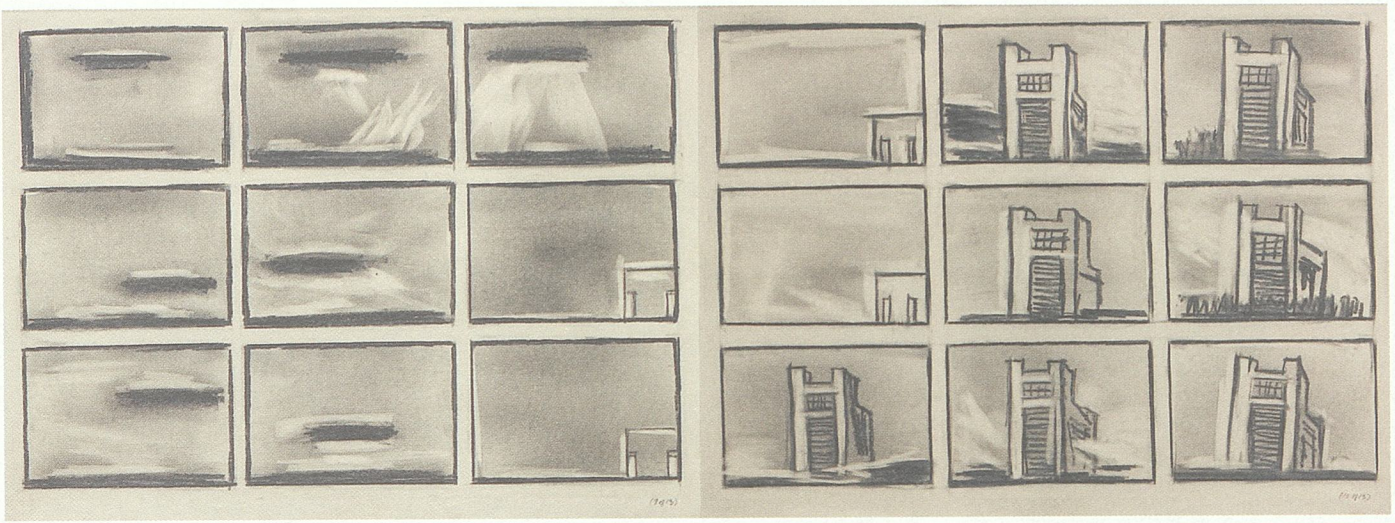


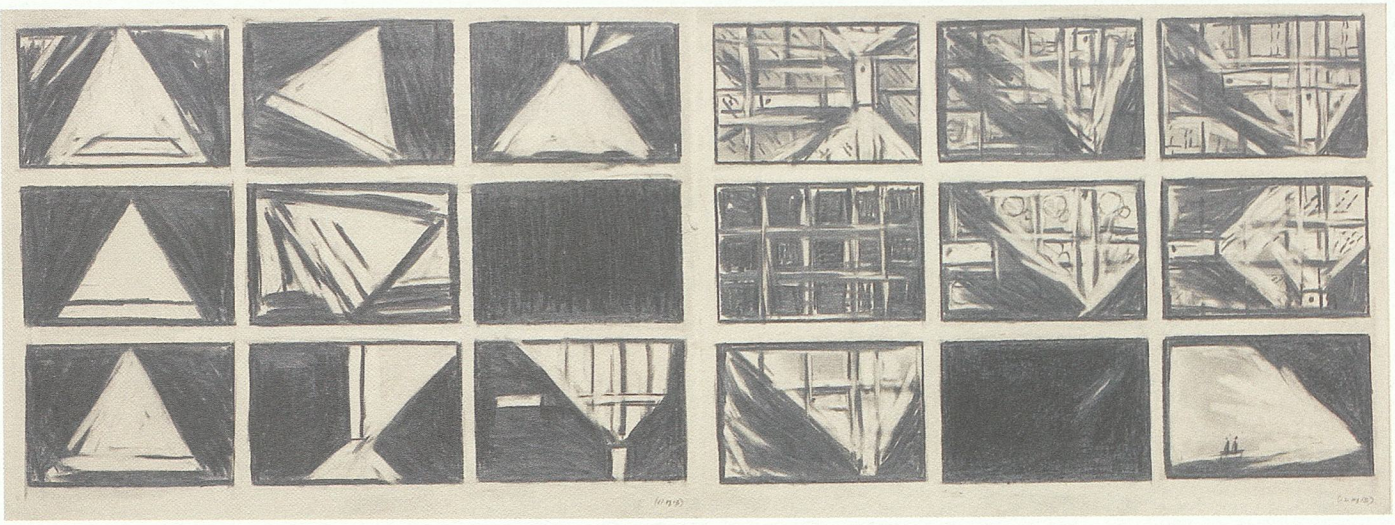
Einstein on the Beach,
théâtre municipal d'Avignon, 1976
Photos Babette Mangolte



Robert Wilson, *Einstein on the Beach, storyboards 1-13* (détails), 1975. Mine graphite sur papier, 33 × 591 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne







VII

Chemin biblique et synesthésie spirituelle

•

Moses und Aron (Moïse et Aaron), mise en scène, décors, costumes et lumières de Romeo Castellucci, Opéra Bastille, Paris, 2015. Photo Bernd Uhlig

BLASPHÈME

Chemin biblique et synesthésie spirituelle

Nombreux sont les compositeurs à voir dans l'opéra un espace sacré ou convoquant le divin. Par sa monumentalité et par une capacité à réunir les sens, cette forme de création totale se révèle à même d'exprimer la transcendance. Les correspondances entre couleurs, sons et images sont au cœur de ce cheminement. Ainsi, la synesthésie, comme manifestation physique d'un transfert des arts et d'un bouleversement perceptif, semble ouvrir sur des phénomènes tels que l'épiphanie ou la communion. De même, la dialectique entre texte et musique, et la primauté alternant de l'un sur l'autre, est souvent une question centrale. Dans l'opéra inachevé d'Arnold Schönberg *Moses und Aron (Moïse et Aaron)*, la tension discursive entre l'aura de la voix chantée et le pouvoir de la parole déclamée s'engage dans un saisissant déploiement expressif. Romeo Castellucci, en s'emparant de ce chef-d'œuvre, magnifie cette réflexion, interrogeant le pouvoir de l'image, sa nécessité et son dépassement. La partition qui s'éteint, dans les ultimes mesures, sur une question ouverte et quasi méditative, avec la déclaration de Moïse « Ô mot, mot qui me manque », entre ici en écho avec le somptueux cycle de l'artiste britannique John Murphy, au titre incantatoire, *O Dio, rispondi*.

●

Moses und Aron (Moïse et Aaron), mise en scène, décors, costumes et lumières de Romeo Castellucci, Opéra Bastille, Paris, 2015. Photo Bernd Uhlig

JOHN MURPHY

O Dio, rispondi

Atemporelles et d'un raffinement aiguisé, les œuvres de l'artiste britannique John Murphy (né en 1945) semblent déjouer toute catégorisation. Construites comme une réflexion sur les éléments constitutifs du langage – qu'ils soient visuels ou écrits –, elles mettent généralement en dialogue une image (peinture, gravure, photographie ancienne ou récente, *still* de film) avec une citation ou une bribe de texte inventé. Cet assemblage poétique, qui s'apparente à un cheminement mental et sensible, obéit à un principe de contrepoint. Au cœur de la dialectique de l'artiste, opérant un moment de basculement, ou au contraire de sursis, un *leitmotiv* revient sans cesse. Ce que John Murphy nomme « l'espace qui existe entre les mots et l'image[1] », équivalent en musique à une pause, un silence, un point d'orgue, ou un *legato*, marquant la liaison entre deux notes.

La série « O Dio, rispondi » est faite de cinq diptyques mettant en regard une feuille de portées vierges, où sont inscrits le titre et le mot « *Act* », suivis respectivement d'une des cinq premières voyelles. Tout en contraste, un monochrome d'un rouge carmin, sur lequel est dessinée avec délicatesse une oreille, forme le second pan de ces duos. « Oh Dieu, réponds » est l'appel lancé ici par cinq fois, scandé par une des composantes majeures du langage, la voyelle. Invitation à écouter une parole salvatrice à venir, le cycle instaure un espace-temps suspensif et presque mystique. On songe aux derniers vers du sonnet « Voyelles » d'Arthur Rimbaud, mélopée synesthésique convoquant elle aussi le céleste, le sonore et la couleur :

« Ô, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux[2] ! »

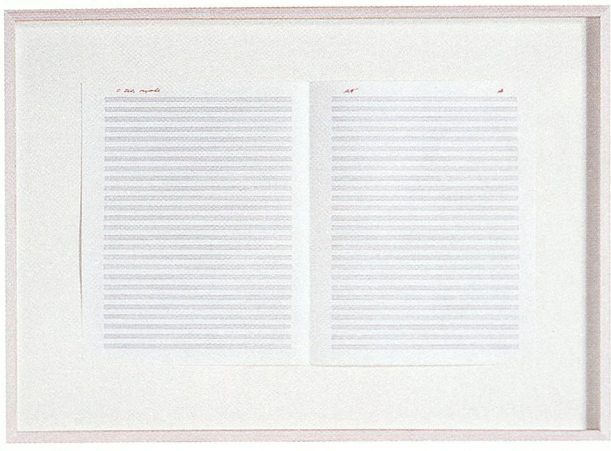
Traitant d'un œuvre mêlant les arts visuels et le texte, j'adopte pourtant en décrivant cette série de Murphy des termes appartenant au champ lexical de la musique et du domaine théâtral : contrepoint, *leitmotiv*, pause, silence, point d'orgue et *legato*, actes et duos. S'il n'y a pas de sonorité proprement audible dans son travail, la musique y forme un continuum, où la voix joue un rôle central. La place de la voyelle a une valeur hautement symbolique. Selon sa définition, elle constitue un « son du langage dont l'articulation est caractérisée par le libre écoulement du flux d'air expiré à travers le conduit vocal[3]... », une sorte de bruit primordial devenant la base de phonèmes compréhensibles. « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu. Elle était au commencement... », nous relate le prologue de l'Évangile selon saint Jean[4]. Un acte inaugural partant du souffle et menant à la parole. À y regarder de plus près, ce rébus formé de partitions vierges et d'oreilles immergées dans la couleur ressemble à un opéra miniature, dont le thème principal est le silence. (Rappelons que le rapport ou la primauté du texte sur la musique est une des grandes questions de l'histoire du genre lyrique.) Dans cette dramaturgie des plus minimalistes – une partition immaculée associée à un monochrome –, tout est dans la retenue et le mutisme. Pourtant, l'enjeu est de taille ! C'est d'une grandiloquence tragique et quasi lyrique que d'attendre la réponse de Dieu. La tragédie de ce « Grand Silence », tel qu'on appelle l'absence de signes explicites de Jésus, depuis son départ, voilà plus de deux mille ans. Commentant les tableaux de Murphy, le critique d'art Michael Newman écrit : « Ils se préoccupent des limites – des limites de l'art et de la vie – d'une manière qui, prise au sérieux, devient inquiétante. L'art devient le lieu où la solitude, le désir insondable et la mort ne peuvent plus être oubliés[5]. » Ainsi, il y a quelque chose de l'ordre de l'oratorio dans *O Dio, rispondi*.

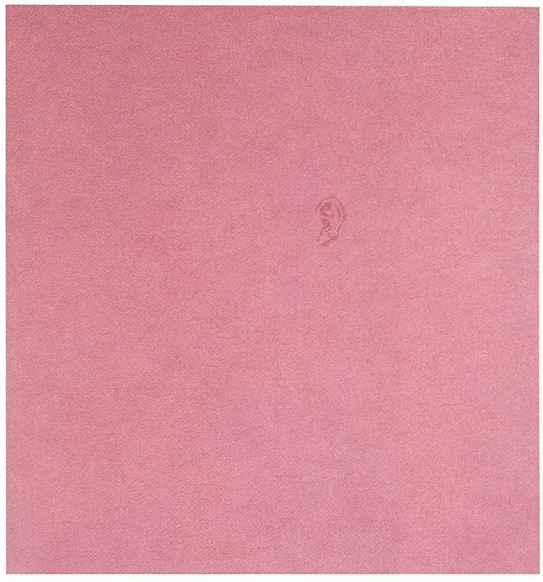
Observé sous un autre angle, non plus de la partition ou du texte, mais de l'image, c'est la couleur qui retient l'attention, comme si elle se faisait entendre par le dessin de l'oreille. Un appel à s'introduire par le pavillon auriculaire dans le conduit auditif, au plus près du cerveau, et à se mouvoir dans la teinte rouge. Finalement, au prisme d'une subtile inversion des sens, que parvient à susciter l'artiste – démultipliant les résonances autant que le champ d'interprétation –, l'œil écoute.

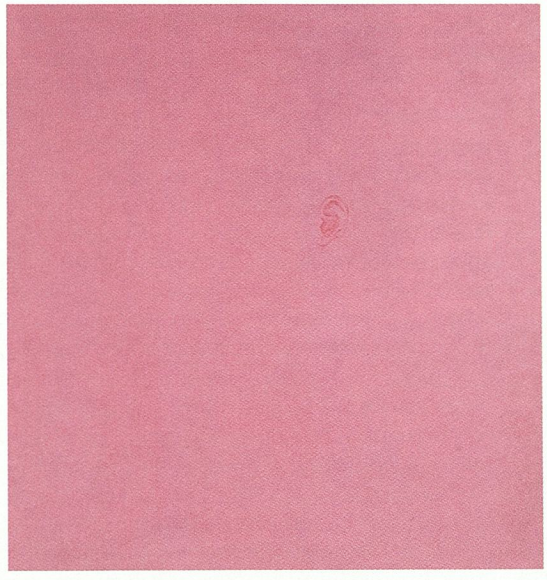
On le sait depuis John Cage et son emblématique *4'33"*[6], le silence n'existe pas, il n'est qu'une illusion. Le simple battement de cœur vient toujours strier discrètement l'horizon du vide sonore, créant une onde matricielle, signe de vie. Alors, peut-être n'est-il plus l'heure d'attendre que Dieu réponde. Peut-être est-ce le moment d'écouter et de ressentir, avec des yeux amplement ouverts, l'épiphanie provoquée en cinq actes par cet opéra du silence et de la tonalité du rouge. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

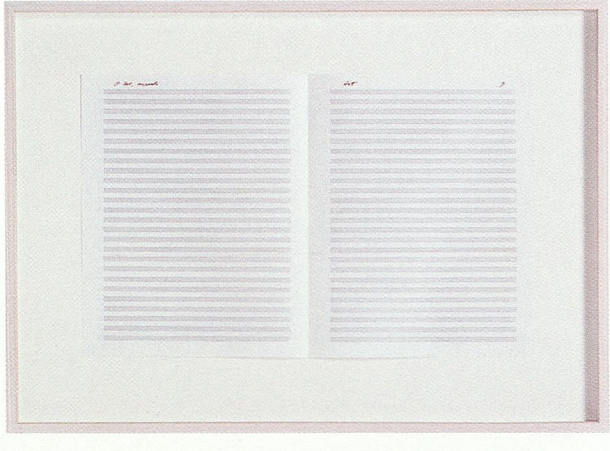
John Murphy, *O Dio, rispondi Act A, E, I, O, U* (détails), 1993/1997
Ensemble de 5 huiles sur toile, 117 × 110 cm chacune, et 5 partitions, stylo et encre sur papier, 52,5 × 71,5 cm chacune. Courtesy de l'artiste

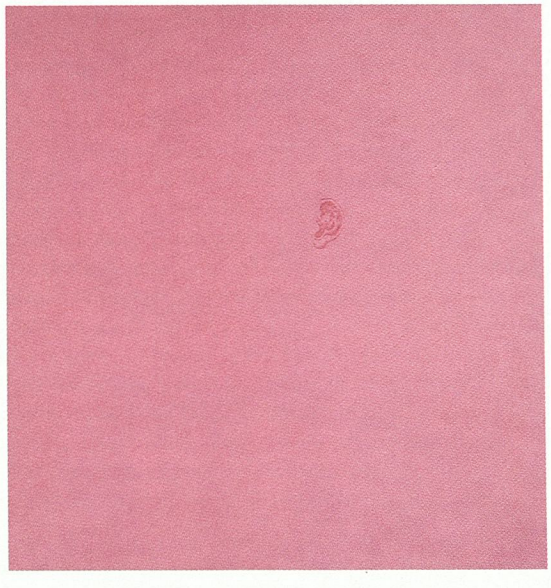
1 « The space that exists between the words and the image » (« John Murphy interviewed by Jon Thompson », *Aspects: A Quarterly Journal of Contemporary Art*, nº 9, hiver 1979-1980, n. p.). 2 Arthur Rimbaud, « Voyelles » (1871), *Illuminations*, in *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 167. 3 Encyclopédie Larousse en ligne. 4 Évangile selon saint Jean, 1:1-2. 5 « They are concerned with limits – the limits of both art and life – in a way which, taken seriously, becomes disturbing. Art becomes the place where solitude, unfulfillable desire and death can no longer be forgotten » (Michael Newman, « The Pathos of Absence. John Murphy's Inscriptions », *in* Barry Barker et Michael Newman, *John Murphy*, cat. exp., Londres, White-chapel Gallery, 27 novembre 1987 – 21 février 1988, Bristol, Arnolfini Gallery, 29 février-10 avril 1988, Londres et Bristol, Trustees of the Whitechapel Gallery et Arnolfini Gallery, 1987, p. 8). 6 Composée en 1952 par John Cage, pour piano ou n'importe quel instrument ou groupe d'instruments, cette pièce radicale est constituée de trois mouvements faits de silence, la partition indiquant simplement « *Tacet* », littéralement « il se tait », en latin. Lors d'une visite à l'université de Harvard, précédant l'écriture de cette pièce, John Cage a fait l'expérience marquante de la chambre anéchoïque (ou chambre sourde) et a découvert que le silence parfait n'existe pas, puisque les bruits du corps, tels que ceux du système nerveux ou de la circulation sanguine, demeurent toujours audibles, même de façon infime.











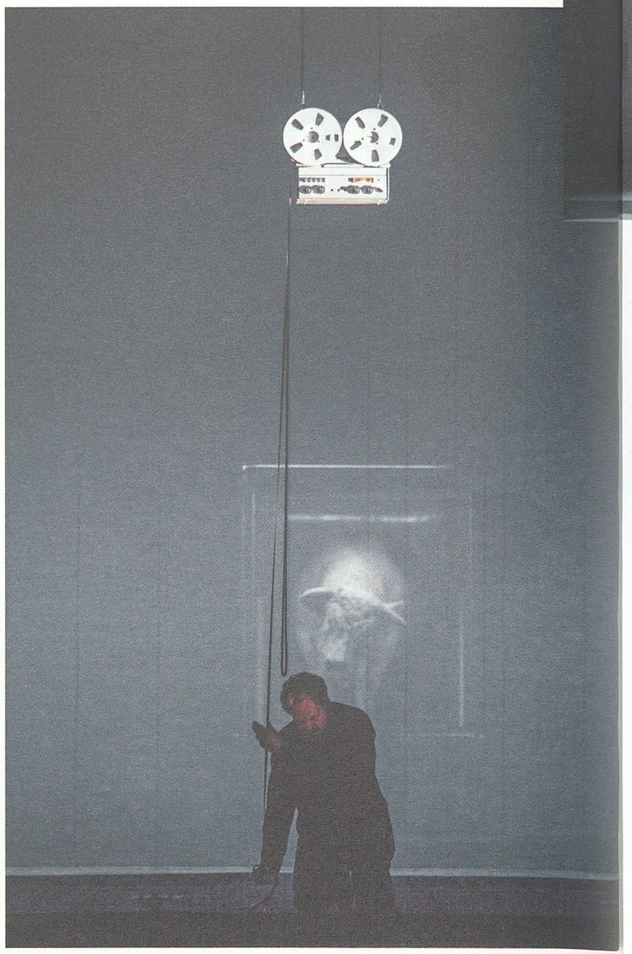
Arnold Schönberg

ROMEO CASTELLUCCI

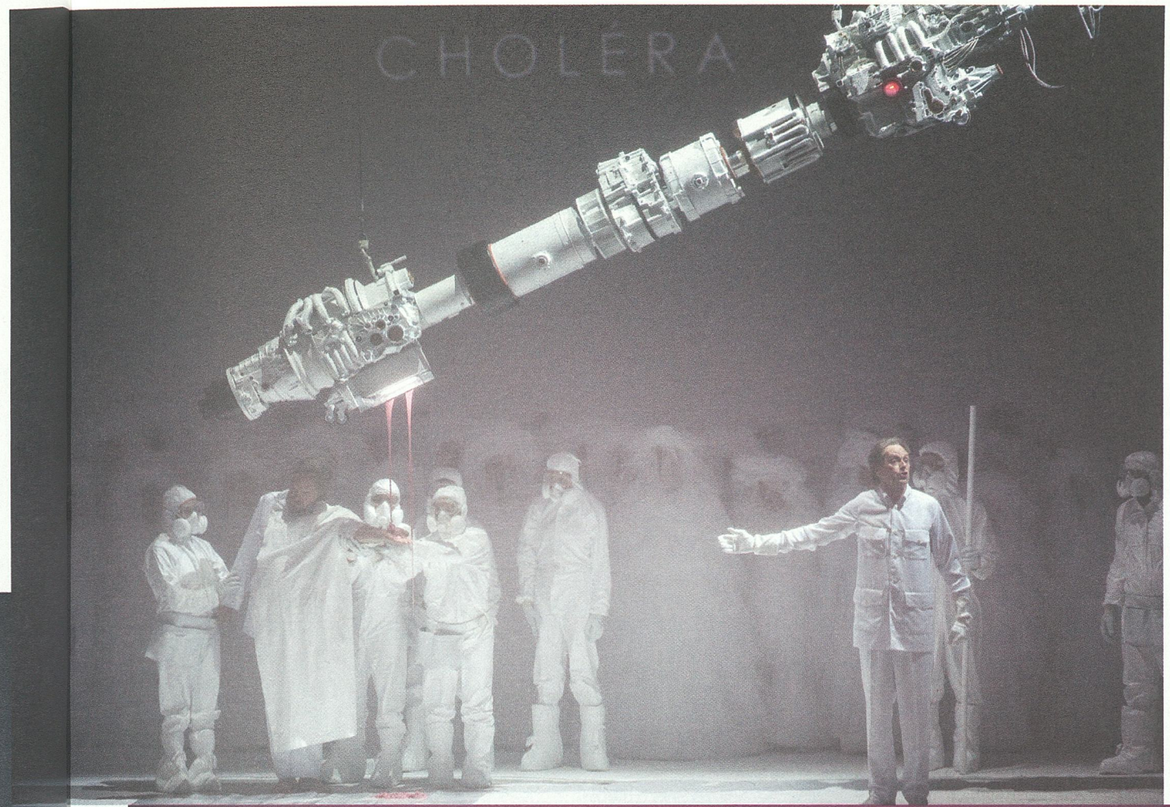
Moses und Aron

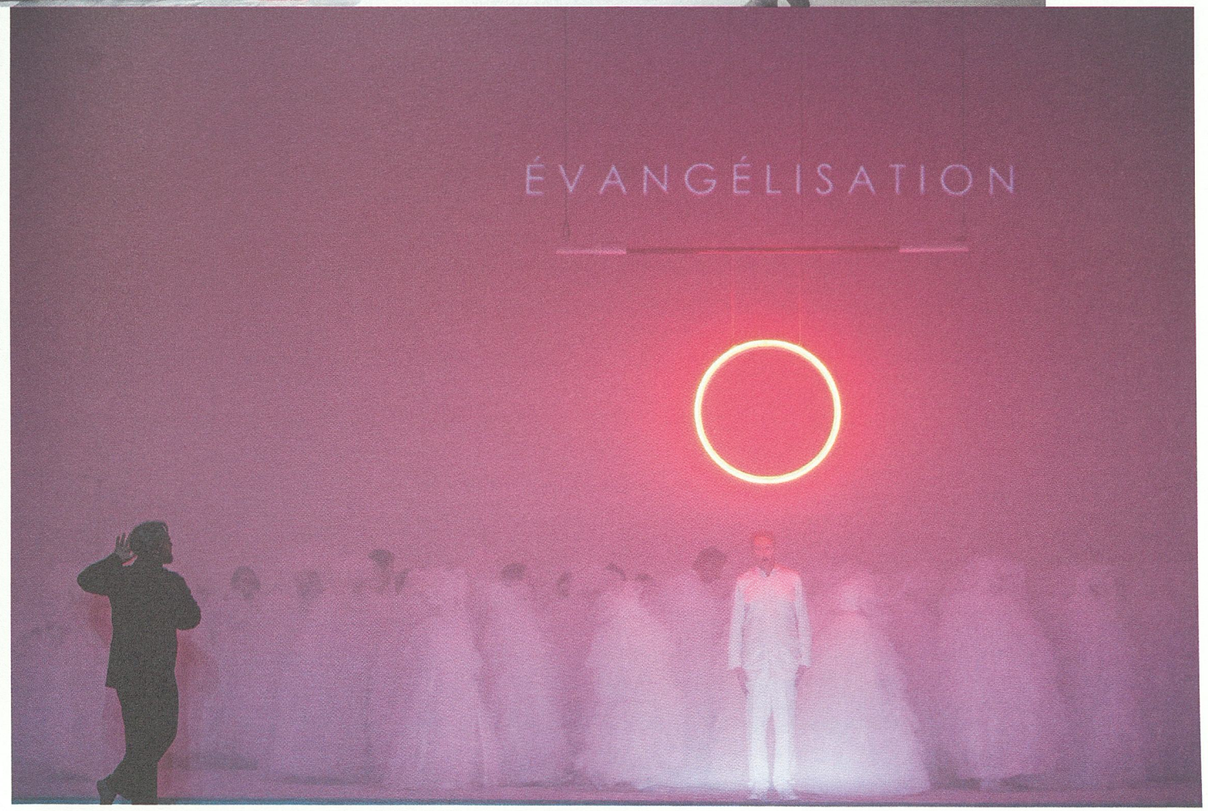
(27) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 17 octobre 2015

« Ce n'est pas parce que sa vie fut trop brève que Moïse n'atteignit pas Canaan, mais parce que c'était une vie humaine[1] », écrit Franz Kafka dans son *Journal* le 19 octobre 1921. *Moïse et Aaron*, l'opéra d'Arnold Schönberg, s'arrête, inachevé, face à l'impossibilité de résoudre en un *verbum* le caractère abyssal et inépuisable de Dieu. Moïse, le balbutiant, qui croit en l'inflexibilité sans méditation de l'Idée, est contraint de faire la rude expérience d'une perte absolue : « *O Wort, du Wort, das mir fehlt!* » (« Ô mot, mot qui me manque ! »). Son Dieu n'est pas seulement impossible à représenter, il est en outre ineffable. Dans la Torah, le Nom de Dieu est imprononçable. Il est soustrait à l'horizon de la langue ordinaire. Il peut être évoqué, mais pas proféré : il est *sem ha-meforas*, à la fois « explicite » et « caché ». C'est à partir de ce point de vue, en parcourant à rebours le drame de Moïse, que Romeo Castellucci a abordé la mise en scène de *Moïse et Aaron* et le conflit profond entre *Vorstellung* (« idée ») et *Darstellung* (« représentation ») qui se déroule au cœur de l'œuvre.
Donnée à l'Opéra Bastille de Paris en octobre 2015, sous la direction musicale de Philippe Jordan, cette mise en scène saisit et questionne la dimension antagonique de valeurs inconciliables qui voient l'authenticité de la révélation, la rigueur de la loi et la difficile fidélité à un univers spirituel absolu, obtenu à travers la renonciation, s'opposer au succès dans le monde et à la recherche démagogique du consensus facilité par la médiation de l'image. La voix de Dieu – dont Schönberg a voulu qu'elle résulte de la combinaison de la voix du Buisson ardent (*Sprechstimme*) et de six voix solistes (chant) – apparaît ici sous l'aspect d'un magnétophone à bobine suspendu dans les airs. Lors de son fonctionnement, la bande magnétique s'en échappe, tourne à vide, descend jusqu'au bras de Moïse et s'enroule autour de lui comme la lanière d'un tefillin. La voix de Dieu – tel un disque rayé – est rapportée de manière polémique à la réitération sérielle d'un moyen de reproduction qui joue sa promesse de salut sans aboutir à aucun résultat. Et c'est alors que fait sa première



1 Franz Kafka, *Œuvres complètes III*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 513.





p. 190-195. *Moses und Aron (Moïse et Aaron)*, Opéra Bastille, Paris, 2015. Photos Bernd Uhlig

apparition, dans un cadre allusif et fantasmatique, un gigantesque taureau blanc, présage idolâtrique fait chair.
Cette interprétation de la partition de Schönberg refuse tout descriptivisme naturaliste. Castellucci supprime toute référence au paysage sauvage, pierreux et privé d'eau du Sinaï. *L'expérience du désert* – pivot de l'articulation spatiale de l'œuvre – se manifeste sous la forme d'une spatialité monotone, de limbes d'une blancheur éblouissante. Ce dispositif optique se révèle capable d'effacer tout point de fuite, et par là même toute organisation de la composition misant sur un premier plan et des lointains. Il instaure une image dont la trame est de l'ordre du mirage. Incarnations d'exigences inconciliables, les deux frères s'y découvrent unis dans un « accord divergent », reflétés dans leurs vocalités, où la chaleur de celle d'Aaron (ténor) s'oppose et s'intègre à la *Sprechstimme* de Moïse. La sobriété de son discours, réduit à l'essentiel et dépourvu du moindre cadre ornemental, renonce à toute forme de séduction pour faire place à la « fraîcheur de l'esprit » intègre, qui coïncide avec la valeur pré-musicale du son verbal, récupération aurorale d'une immédiateté signifiante. Les deux frères sont représentés comme *indivisibles*, et renvoyés par conséquent à une nécessité réciproque. Aaron utilise la « machine rhétorique » du langage pour séduire, en vertu du principe selon lequel une chose n'est pas connaissable dans son essence, mais uniquement à travers la sensorialité.
Moïse et Aaron se découvrent unis dans la dissonance la plus aiguë : ils s'appartiennent *précisément* sous la forme de la différence. Leur rencontre prend l'aspect de la quête de deux sourds qui se courent après, tournant en rond, sans jamais pouvoir vraiment se rencontrer. Assez proche de l'image proposée par le Pr Elliott Gyger[2], Moïse (« *songless creature* ») apparaît comme un spectre scénique, et tous les autres personnages semblent être la projection d'une hallucination de sa part. L'entre-voir, préparé par le dispositif évoquant des limbes, produit une *intensité atmosphérique* qui incite l'œil du spectateur à retrouver la présence massive du peuple d'Israël, troisième personnage principal de l'opéra, qui se donne ici pareille à une masse-fantôme. Dans cette vacuité de silhouettes et de limites, la dimension lactescente se répand partout et charge toute chose d'un sentiment d'attente. La multitude à la recherche de sa Terre promise affleure, tout en se dérobant sans cesse à la perception.
À la manière d'une page blanche, cet espace désertique accueille un corpus linguistique réduit, par compression, à de simples noms. Le langage prend la forme d'une projection continuelle de mots qui se dressent comme une colonne vertébrale au sein d'une image qu'ils *occupent* littéralement. Projetés à un rythme croissant sur la gaze qui encadre l'ouverture de scène, ces mots sont d'abord les mots clés du livret (*frère, terre, horizon, peuple, flamme, désert*) ; ensuite, ils renvoient à tous les contextes lexicaux qui envahissent notre existence débordée par une information à croissance incontrôlée. Et ce trop-plein s'inverse en un néant de stimuli, dans le désert médiatique de la quotidienneté. Enfin, les mots scandent les miracles. Après *serpent*, se présente la liste interminable de toutes les espèces de reptiles existant ; après *Nil*, le cours infini de tous les fleuves de la Terre ; après *lèpre*, toutes les maladies humaines. La compulsion rythmique d'un nombre infini de mots anéantit ainsi leur moindre valeur d'usage. Il ne s'agit pas pour autant d'une opération de déclassement du langage au rang de désordre taxonomique, mais bien plutôt d'une allusion à un processus permanent consistant à anagrammatiser le nom, les noms, et qui coïncide ici avec une sorte d'*asphyxie de la parole*.
L'acte suivant commence par un compte à rebours de quarante secondes, correspondant aux quarante jours passés par Moïse sur le mont Sinaï. Tandis que le mécontentement du peuple augmente, Aaron est transformé en idole vivante : des lanières de tefillin le recouvrent d'un enchevêtrement inextricable, telle la fourrure d'un animal totémique ; un masque africain altère les traits de son visage ; il trône avec son bâton, hiératique, au milieu de son peuple. Le crescendo orgiastique, que soulignent les « sacrifices de sang » voulus par Schönberg, prend corps avec la « cérémonie de la souillure ». Tous les éléments du premier acte se retrouvent inversés dans le second, et le blanc cède la place à un liquide noir déversé par des bidons remplis à ras bord. Il ne s'agit toutefois pas d'une effusion de sang à proprement parler. Le peuple se soumet en effet à un baptême d'encre comme s'il s'agissait d'un sang puisé dans les viscères de la Terre : selon une amplification progressive de la fête et du sacrifice, une masse noire gélatineuse barbouille et couvre de signes d'écriture la totalité des corps et de l'espace scénique. On assiste alors à une véritable immersion dans le péché idolâtrique, une sorte de rituel d'ablution perverti, au moyen d'un couloir de piscine : on y entre immaculé et l'on en ressort sali. L'impiété ne tient pas à la chair, et encore moins à l'esprit, mais au travestissement de la chair en pensées spirituelles. Ainsi s'explique la présence d'un vrai taureau blanc, non pas un dieu fabriqué et fondu en or, mais une présence qui revendique sa propre envergure bestiale et qui fait allusion aux sacrifices expiatoires, à la fertilité instinctuelle, au déchaînement d'une orgie. Trois montagnes (du Sinaï) embrassent et ceignent l'espace à la façon de toiles de fond scénographiques. À l'arrière-plan, le peuple se dissout, tandis que d'autres figures escaladent ces montagnes. Moïse revient, vaincu. Son indignation n'a que peu d'effets, et le geste par lequel il arrache l'or des cornes du taureau demeure sans grandes conséquences. Il prend alors une conscience amère de l'incommunicabilité d'un message que le peuple est capable de recevoir uniquement à travers la dimension tangible et sensible de la représentation. Pour finir, on en revient au point zéro d'un désert étoilé, seul lieu possible de révélation. Mais rien n'a été fondé. Tout est vain, confus. Force est de constater que le langage ne produit qu'un appauvrissement de l'Idée. La maison commune du *logos* est renversée ; en l'absence de domicile, la plénitude du mot fait défaut. Dans ce contexte, le cheminement vers le nom se révèle interminable. Le doute de Moïse, qui provoque l'interruption de l'opéra, fait balbutier le langage lui-même ; le langage s'est liquéfié, au sens propre, sous forme d'encre, afin de révéler l'existence d'un résidu non dégradable qui pourrait enfin faire affleurer un nom propre, peut-être celui du spectateur mis en cause. — PIERSANDRA DI MATTEO

Traduit de l'italien par Renaud Temperini

2 Elliott Gyger, « Speech, Song, and Silence. Modes of Utterance in *Moses und Aron* », *The Opera Quarterly*, « Arnold Schoenberg: *Moses und Aron* », vol. 23, nº 4, automne 2007, p. 418-440.

VIII

Saint François d'Assise

•

Saint François d'Assise, création au palais Garnier, Paris, 1983, avec Christiane Eda-Pierre (l'ange). Photo Daniel Cande

Saint François d'Assise

Répondant à l'invitation de Rolf Liebermann, directeur de l'Opéra national de Paris, Olivier Messiaen choisit de consacrer un opéra au cheminement spirituel de saint François d'Assise, en l'honneur duquel il compose, selon ses propres mots, son œuvre la plus riche. Fruit de huit années de travail, cette production donnée au palais Garnier en 1983 forme la synthèse de ses expériences musicales, faisant la part belle aux chants d'oiseaux qu'il a répertoriés tout au long de sa vie, et révèle le caractère hégémonique du compositeur, qui dicte dans les moindres détails tant la partition, la mise en scène, le livret que les décors et les costumes. À ceux qui lui opposent que le foisonnement de sa création contredit l'humilité du personnage, Messiaen rétorque, dans le programme de la première création, que « loin de lui faire une injure, une musique haute en couleur de timbres, de durées, de complexes sonores, [lui] semble être au contraire parfaitement accordée à sa vraie nature intérieure ». Près de trente ans plus tard, Hermann Nitsch métamorphose le *Saint François d'Assise* de Messiaen en un temple de la synesthésie. La scène du Bayerische Staatsoper de Munich devient alors un théâtre rituel où le récit et le réel de la performance actionniste se renforcent mutuellement.

●

Saint François d'Assise, mise en scène, scénographie, décors et costumes de Hermann Nitsch, Bayerische Staatsoper, Munich, 2011. Photo Wilfried Hösl

Olivier Messiaen

HERMANN NITSCH

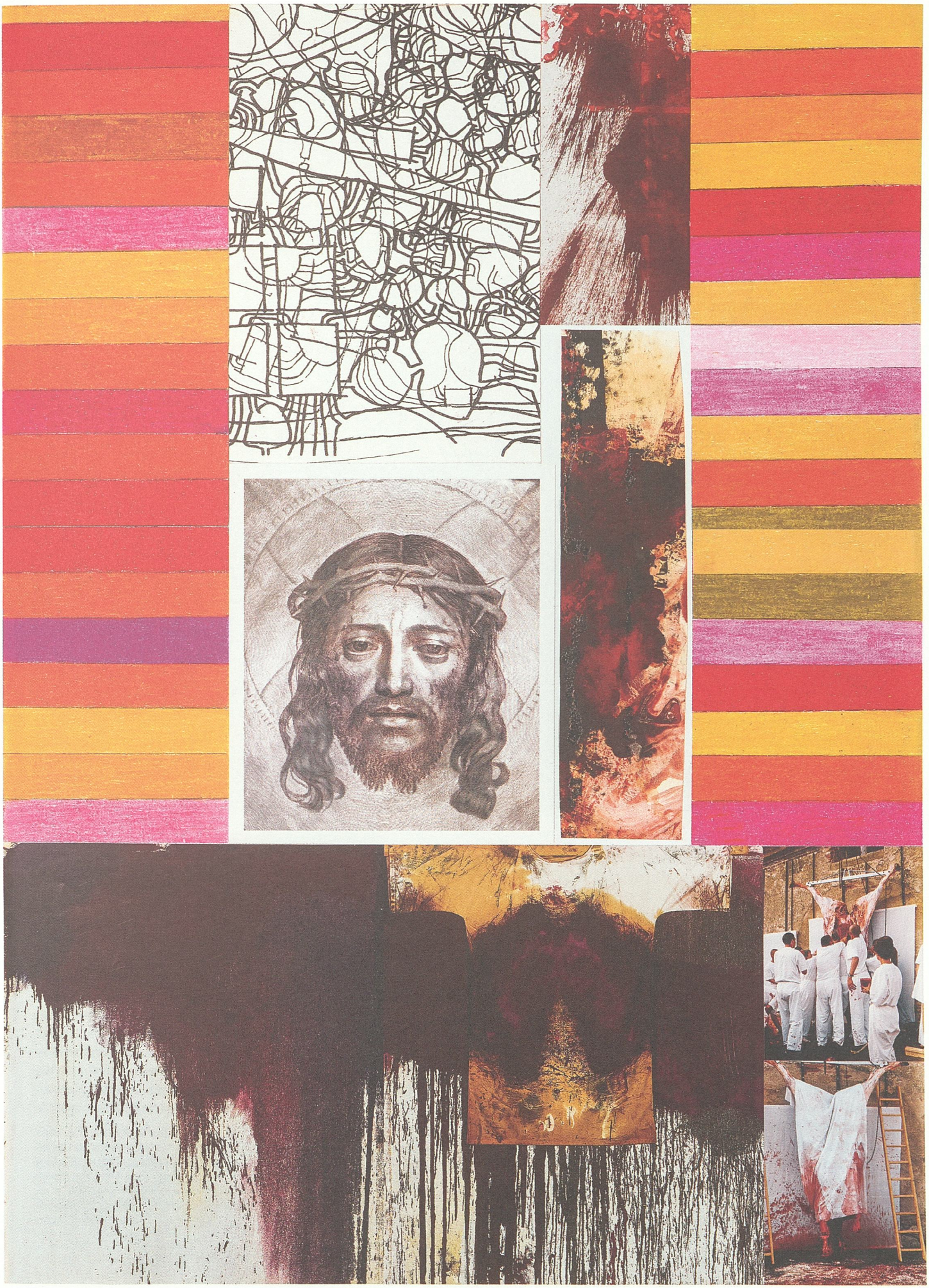
Saint François d'Assise

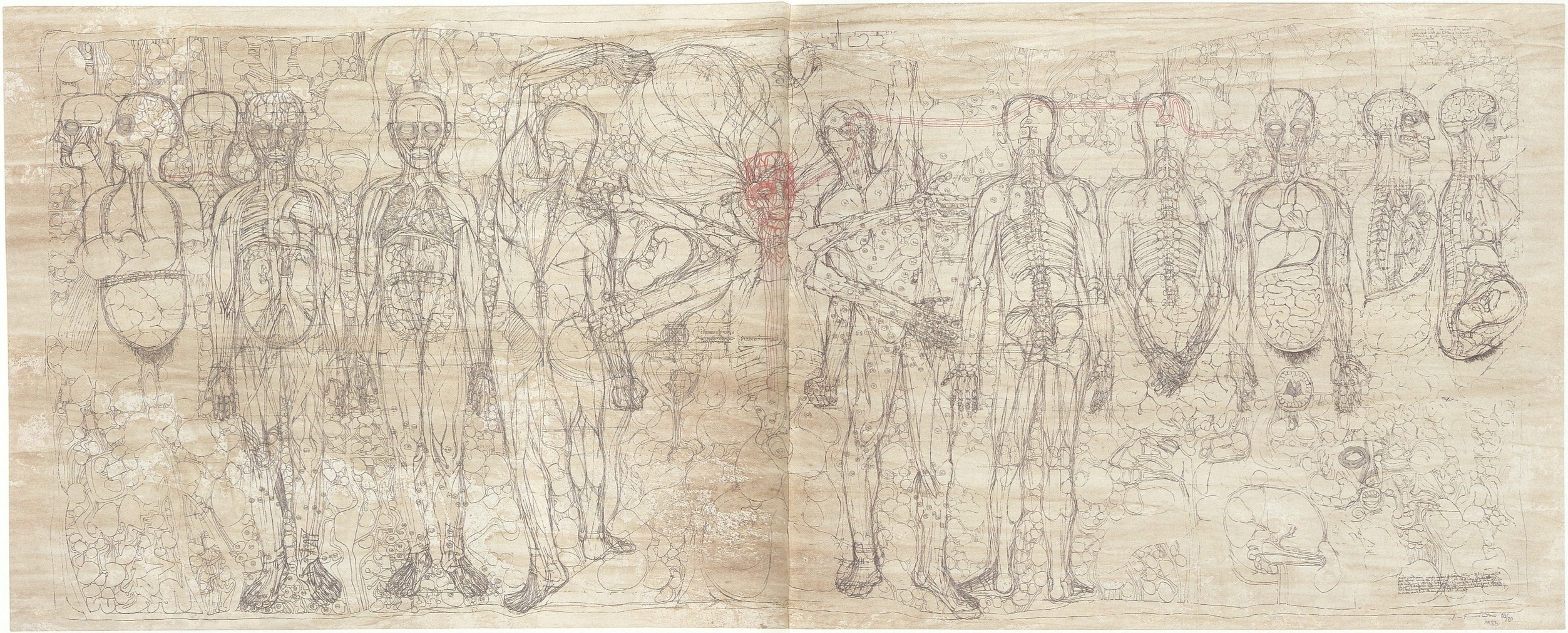
(46) Production au Bayerische Staatsoper, Munich, 1er juillet 2011

Cofondateur de l'actionnisme viennois, l'artiste autrichien Hermann Nitsch (né en 1938) développe une recherche artistique parmi les plus radicales des XXe et XXIe siècles. Celle-ci procède d'une croyance en l'œuvre d'art totale, convoquant le pouvoir ancestral de la catharsis, au sens entendu par les Antiques. Ce vaste projet construit autour de l'« Orgien Mysterien Theater », ou « théâtre des Orgies et Mystères », se formalise par des actes performatifs, rituels à la fois extatiques et dionysiaques, réunissant tous les sens. Au centre des « actions », où la peinture sert de pivot et dont l'enchaînement est réglé comme une partition, figurent la représentation et le dépassement du tragique, comme symbole de mort. Dans ces bacchanales, la couleur, le sang et les viscères d'animaux, le corps, les sons et les odeurs entrent dans un sacre, et les sensations, poussées à un point culminant, plongent la communauté – participante ou spectatrice – dans un état expiatoire, puis régulateur. Pour Hermann Nitsch : « La conception, la sensibilisation, l'intensification et la ritualisation esthétique de notre cycle de vie aboutissent au *Gesamtkunstwerk*. La vie elle-même devient une œuvre d'art, esthétiquement exponentielle. La forme fait de la vie une fête[1]. »
Quand bien même la théâtralité en est une de ses caractéristiques, l'art défendu par Nitsch se départit de toutes formes d'illusion ou d'artifice, pour s'inscrire, de manière hors limite, au cœur du réel. Son influence sur l'histoire du spectacle vivant est notoire, tant d'un point de vue créatif que philosophique, ce que l'artiste perçoit avec méfiance, regrettant que le monde du théâtre ait « lamentablement domestiqué[2] » l'exigence de sa démarche. Auteur de plus de cent cinquante actions – un grand nombre se déroulent dans son domaine autrichien du château de Prinzendorf, tel le fameux *Sechstagespiel*, réalisé sur six jours, en 1998 –, Hermann Nitsch a développé une relation forte avec l'opéra. Il a été invité à plusieurs reprises à concevoir des scénographies, puis à mettre en scène des ouvrages lyriques : *Hérodiade* de Jules Massenet au Wiener Staatsoper, en 1995, *Satyagraha* de Philip Glass au Festspielhaus Sankt Pölten, en 2001, ou encore l'oratorio *Scènes de Faust* de Robert Schumann en 2007 au Zürich Opernhaus. De même que « certains pianistes de jazz sont capables de jouer avec excellence de la musique classique[3] », il s'adonne avec passion à ce travail, tout en le considérant comme une activité secondaire. En 2011, il met en scène l'opéra *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen au Bayerische Staatsoper de Munich, réalisant également la scénographie et les costumes. Fondé sur un livret du compositeur français, *Saint François d'Assise*, dont la création mondiale commandée par Rolf Liebermann pour l'Opéra de Paris a lieu au palais Garnier en 1983, est conçu comme une série de « scènes qui montrent les différents aspects de la Grâce dans l'âme de saint François[4] ». Fervent catholique, synesthète et ornithologue, Olivier Messiaen a trouvé dans la figure du saint italien une exceptionnelle source d'inspiration. Prenant appui sur une riche iconographie, choisie parmi les portraits de

Hermann Nitsch, *Sans titre*, 2012. Collage et technique mixte sur carton, 83 × 60 cm. Vienne, Hermann Nitsch Foundation

1 Hermann Nitsch, *in* Harald Szeemann (dir.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, cat. exp., Zurich, Kunsthaus, 11 février-30 avril 1983, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 19 mai-10 juillet 1983, Vienne, Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, 10 septembre-13 novembre 1983, Francfort-sur-le-Main, Verlag Sauerländer, 1983, p. 440 ; notre trad. 2 Entretien de l'auteur avec l'artiste, château de Prinzendorf, 29 novembre 2018. 3 Hermann Nitsch, « Zur Ausstattung von *Satyagraha* », *Satyagraha*, Sankt Pölten, Kulturszene Betriebsgesellschaft, 2001, p. 11 ; notre trad. 4 Olivier Messiaen, programme de salle de la création mondiale, Opéra de Paris, 1983, p. 18.





Cimabue et de Giotto pour la figure centrale, ou encore de Fra Angelico pour celle de l'ange, il accorde une place primordiale aux impressions de couleurs, qui traversent de bout en bout la partition. « Il y a donc un mouvement incessant de bleu, de rouge, de violet, d'orangé, de vert, de pourpre et d'or, et ma musique doit donner avant toute chose une audition-vision, basée sur la sensation colorée[5]. » Hermann Nitsch, qui entretient avec l'univers de Messiaen des liens esthétiques d'ordre quasi analogique, fait de cet opéra un terrain particulièrement propice à l'expression de ses propres obsessions pour le religieux et pour la peinture comme acte prométhéen. « Je suis fasciné par les objets de culte de toutes les religions (de tous les peuples, de tous les temps). [...] À une époque où le christianisme était encore fort, l'architecture, de même que l'ensemble de l'art ecclésiastique, ainsi que les arts et l'artisanat, étaient soutenus par une grande force intérieure à travers la réalité existentielle de la foi[6]. » Appliquant à tous les éléments du spectacle cette ferveur marquée par l'emploi de ses échelles chromatiques et d'instruments liturgiques, l'artiste autrichien crée une véritable alchimie colorée, qui entre en contrepoint avec la puissance évocatrice de la Crucifixion, rendue au plateau à travers l'« action ». « Mes actions sont une révélation de la couleur, du secret profond de la couleur[7]. » À l'encontre de la conception du théâtre très classique, voire conservatrice, d'Olivier Messiaen, Hermann Nitsch s'empare

5 *Ibid.*, p. 24. 6 Hermann Nitsch, « Über die Verwendung sakraler Gegenstände », *in* Michael Karrer (dir.), *Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Cologne, Walther König, 2015, p. 62 ; notre trad. 7 Hermann Nitsch, « Farblehre », *in* Carl Aigner (dir.), *Hermann Nitsch. Die Farblehre des O.M.Theaters*, Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 2007, p. 10 ; notre trad. 8 Hermann Nitsch, *in* Stefan Musil, « Ein Kaleidoskop der Farben », *Die Bühne*, juillet 2011 ; notre trad.

de l'opéra avec opulence et liberté, sans pour autant renier le caractère d'oratorio de ce chef-d'œuvre. Suivant la dramaturgie musicale, la mise en scène souligne la structure en tableaux et visions, faisant de l'ensemble un rituel de l'image et de la dévotion.
Ainsi, il est intéressant de noter que Hermann Nitsch, l'un des artistes le plus controversés de l'histoire de l'art du XXe siècle, longtemps décrié pour son geste provocateur – intention qu'il n'a de cesse d'invalider, au profit d'une « intensité » qui forme sa quête –, a été invité lui aussi à agir dans le domaine institutionnel et parfois policé de l'art lyrique, montrant la capacité de ce genre à convier tous les courants esthétiques. L'artiste, qui rêve de mettre en scène le *Parsifal* de Richard Wagner, considère son propre *opus magnum* comme un opéra gigantesque ou une symphonie monumentale[8]. — STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL

↑ Hermann Nitsch, *Das letzte Abendmahl* [La Cène], 1983/1988. Sérigraphie couleur et pastel gras sur toile, 155 × 380 cm. Vienne, Hermann Nitsch Foundation

→ p. 204-205. *Saint François d'Assise*, mise en scène, scénographie, décors et costumes de Hermann Nitsch, Bayerische Staatsoper, Munich, 2011. Photo Wilfried Hösl

IX

Je veux construire un opéra

•

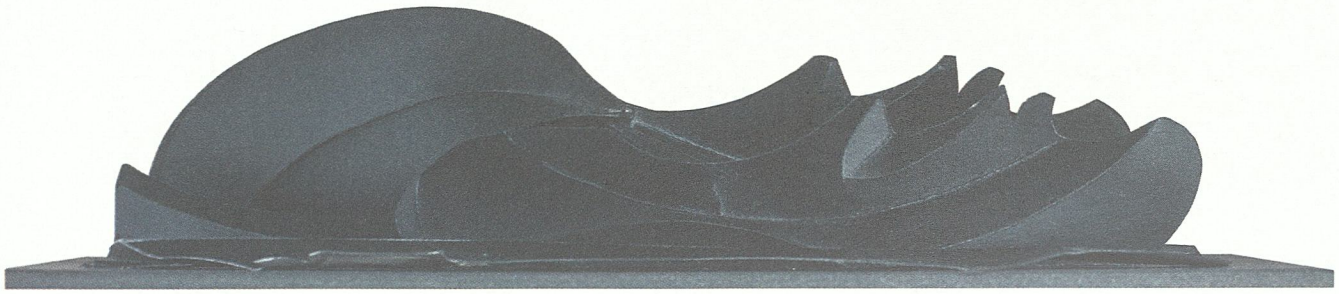
Operndorf Afrika, Burkina Faso, 2015. Photo Lennart Laberenz

Je veux construire un opéra

Déjouant l'apparence et la réputation d'un simple divertissement aux allures bourgeoises, l'opéra est considéré par bien des artistes comme un lieu d'engagement. Doté de ce caractère politique, il a montré à de multiples reprises sa capacité à relater, à travers la richesse des messages exprimés, la complexité des rapports humains, autant que les grands événements qui marquent l'histoire de nos sociétés et de ses mutations. Maniant avec audace le répertoire ou soumettant d'autres modalités formelles en des espaces inédits, des créateurs d'horizons différents voient dans cette forme capable de convoquer tous les sens la possibilité de créer de nouvelles utopies, au potentiel sinon salvateur, du moins détonateur. À l'image du « village-opéra » fondé par Christoph Schlingensief au Burkina Faso, où cohabitent école, centre de santé et théâtre, les frontières entre fiction et réalité se dissolvent, pour faire du genre lyrique un art au cœur même de la vie et de la communauté. Transcendant ses origines européennes, il devient, lentement mais *crescendo*, une plateforme d'échange et de dialogue des cultures. Du microcosme sensible au macrocosme social, l'opéra devient alors miroir du monde.

●

Norma, mise en scène, décors et costumes de Kara Walker, Teatro La Fenice, Venise, 2015 (reprise, 2016), avec Roxana Constantinescu (Adalgisa). Photo Michele Crosera



Vincenzo
Bellini

KARA WALKER

Norma

●

(28) Production au Teatro La Fenice, Venise, 20 mai 2015
(56e Biennale de Venise)

« Au début de mes recherches, j'ai trouvé une image de l'ère coloniale d'une jeune Congolaise, intense et assurée : elle est ma Norma, insoumise et nue, et d'elle ont découlé le paysage et la vie. Toutes mes questions sur le corps des femmes noires sur scène et la représentation de leur peau, la présence de la nature et la difficulté d'habiller le corps noir dans le contexte artistique de l'Europe romantique ont émergé de cette image[1]. »

Dans la mise en scène et les décors qu'elle imagine pour *Norma*, jouée pour la première fois à La Fenice en 2015, Kara Walker transpose l'intrigue de ce célèbre opéra de Vincenzo Bellini de la Gaule occupée par les Romains à un pays africain sous le joug européen à la fin du XIXe siècle. La figure énigmatique de cette jeune femme colonisée, projetée sur le rideau d'avant-scène, accueille le spectateur avec un regard intense.

Dans ce mélodrame en deux actes, la prêtresse Norma est déchirée entre le devoir de servir son peuple en combattant l'oppresseur et son brûlant désir pour le proconsul romain Pollione. Malgré le poids de ses responsabilités religieuses, la puissante druidesse s'offre à son rival politique et devient actrice de son propre assujettissement, conduisant à leur fin tragique. Lorsqu'elle apprend l'infidélité de Pollione, elle l'implore de lui revenir, mais il reste sourd à ses supplications. L'héroïne, à la fois victime et victorieuse, renonce pourtant à jeter son secret amant en pâture aux Gaulois et expie sa propre faute sur le bûcher, finalement suivie par Pollione. Sans changer le récit original, Kara Walker dépasse la simple histoire de trahison et de sacrifice pour souligner l'intrigue profondément politique, enracinant l'histoire dans une société colonialiste dominée par les relations ambivalentes de soumission entre oppresseur et oppressé, illustrées par le dilemme de Norma, qui cherche à la fois à préserver la paix et à sauver Pollione.

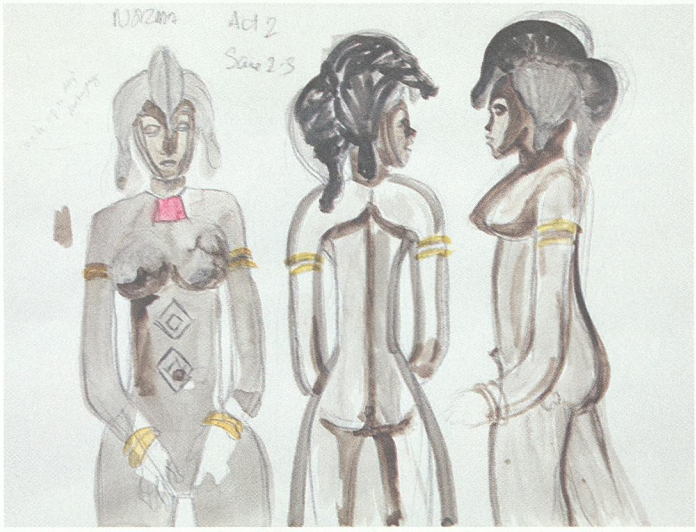
La metteure en scène choisit de substituer à Pollione Pierre Savorgnan de Brazza, explorateur franco-italien à la gloire controversée qui a ouvert la voie de la colonisation au Congo dans la seconde moitié du XIXe siècle. Pour les personnages de Norma et d'Adalgisa, Walker choisit de « détourner » des actrices européennes, interrogeant la pertinence de faire appel à des acteurs noirs pour endosser le rôle des opprimés dans un récit dicté par les Européens, plutôt que de teinter la peau et d'exagérer les traits d'acteurs blancs. « Et si, pour un moment donné j'appliquais une règle sur scène, à savoir que les Européens blancs sont autorisés à se "noircir" uniquement s'ils sont forcés d'accepter l'oppression, la peur et la haine infligées aux Africains/Noirs par l'Europe depuis des siècles ? Et si le chœur de La Fenice défendait les causes de la libération et de l'émancipation convoitées par la diaspora africaine ? Et si les acteurs devaient accepter cette lutte, employant les outils musicaux inventés par les Européens eux-mêmes[2] ? »

En réinterprétant radicalement le cadre originel de *Norma*, Kara Walker met également en abîme le processus de détournement opéré par les colons avec l'art africain lors des premières expéditions. Inspiré des créations des peuples Pende, Tchokwe, Punu et Fang, le décor créé par Walker repose sur un immense masque polymorphe et sinueux, dévoilant tantôt un paysage stylisé, tantôt les traits d'un visage féminin,

devenant la terre fertile sur laquelle s'épanouit toute l'intrigue. Les figurines et maquettes préparatoires pour les costumes et décors sont, à cet égard, incontournables dans la compréhension du processus créatif, montrant la transposition intuitive à l'horizontale du masque vertical, pour le déployer ensuite à l'échelle de la scène. Pastichant l'appropriation des artistes modernes européens de l'art africain, l'artiste développe par ailleurs les silhouettes en papier noir découpé qui peuplent ses installations grandeur nature depuis le début de sa carrière, dans les années 1990. Son vocabulaire formel, caractérisé par la clarté et l'épure du trait, n'est ni illustratif, ni réducteur, et nous précipite par sa sobriété apparente dans un piège visuel[3]. Dans ses saynètes aux figures enfantines et enchanteresses au premier regard, se cache une déconstruction implacable des stéréotypes racistes, dénonçant tant la violence institutionnalisée à l'époque de l'esclavage et de la ségrégation que la violence symbolique qui a toujours cours.

Alors qu'elle n'avait jamais collaboré à un projet scénique, Kara Walker se voit confier la première commande artistique pour le renouvellement annuel du rideau de fer du Wiener Staatsoper, de Vienne, initié par *museum in progress* lors de la saison 1998-1999 (voir p. 74). À ses traditionnelles compositions en noir et blanc vient s'ajouter un fond doré inspiré du précédent rideau, représentant une scène d'*Orphée et Eurydice* peinte par Rudolf Eisenmenger en 1955. Sans convoquer aucun des nombreux opéras dont le livret est empreint d'exotisme, l'une des silhouettes de Kara Walker cite sans détour la caricature du saxophoniste noir représenté sur l'affiche de l'exposition « Musique dégénérée » de 1938, à Düsseldorf. Comme toujours chez Walker, l'atmosphère idyllique du conte n'est qu'un mirage laissant place à l'effroi du spectateur, qui ne peut finalement plus détourner le regard des « forces maléfiques de la culture européenne[4] ». La force de son langage intrinsèquement théâtral s'est de même imposée naturellement pour sa première direction artistique et scénique d'un opéra. Si la facture de la réalisation des costumes et des décors reste classique, Kara Walker, grâce à ses sources inédites d'inspiration, parvient à reconstruire l'image de Norma et à ouvrir cet opéra classique à d'autres horizons, tant culturels que sociétaux, rendant universel et tristement actuel l'épilogue tragique du drame de Bellini. — ANNE HORVATH

1 « Beginning with a colonial era image I saw in my research of an intense and poised young Congolese woman: she is my Norma, unconquered and unclothed, and from her flows the landscape and life. All my questions relating to black women's bodies on stage and the depiction of skin, the presence of nature and the difficulty of clothing blackness in a European romantic art form stem from this one image » (Kara Walker, « Notes on Norma », *Kara Walker: Norma*, cat. exp., Londres, Victoria Miro, 2015, p. 21; notre trad.). 2 « What if, for a short time I make a rule on stage, that white Europeans are only allowed to "black up" if, simultaneously, they are forced to come to terms with the oppression, fear and loathing blacks/Africans have suffered at the hands of Europe for centuries? What if the chorus of La Fenice were to take on the causes for liberation and black empowerment sought by so many in the African diaspora? What if our performers are forced to come to terms with their struggle using the musical tools and traditions European themselves have created? » (*ibid.*). 3 Vanina Géré, « Violences dans l'œuvre de Kara Walker », *Tracés. Revue de sciences humaines*, nº 19, novembre 2010, p. 101-120. 4 Vitus H. Weh, « Schattenwelt und Exorzismus / Shadow World and Exorcism », *CURTAIN – VORHANG. A Living Museum Space – The Vienna State Opera Safety Curtain*, Vienne, museum in progress et Wiener Staatsoper, 2017, p. 187.



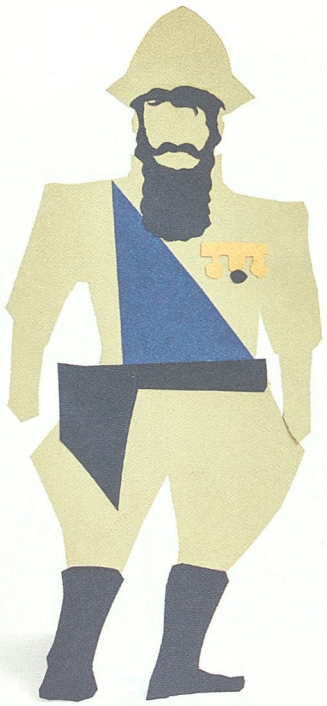
↖ Kara Walker, *Stage as Mask (Miniature)*, 2015
Maquette, 21,6 × 29,4 × 6,5 cm. Courtesy de l'artiste et Victoria Miro, Londres et Venise

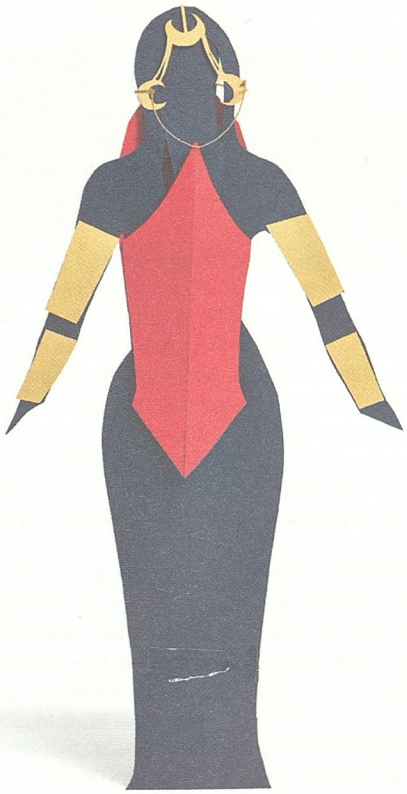
↑ Kara Walker, *Norma Sculptural Costume*, 2015
Aquarelle et mine graphite sur papier, 40 × 52 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

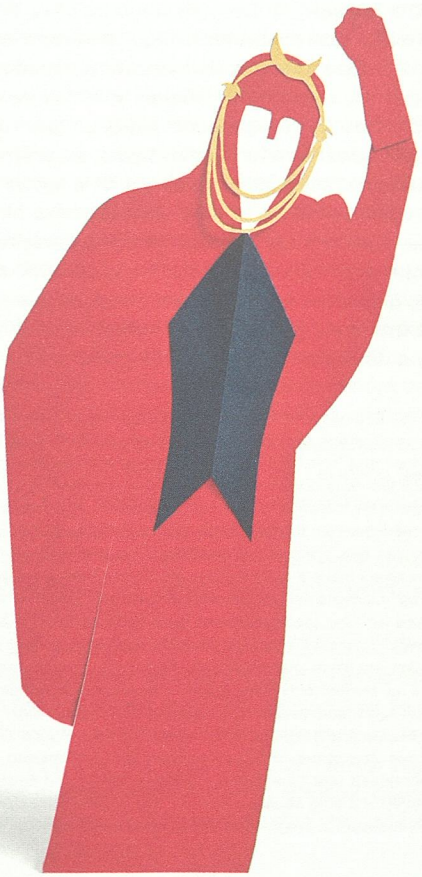
↑ Kara Walker, *Norma and Children*, 2015
Aquarelle et mine graphite sur papier, 38,4 × 52,1 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

→ p. 212. Kara Walker, *Sans titre*, 2015.
Papier découpé, 32 × 14,1 cm, 37 × 16,5 cm, 15 × 8 cm et 28 × 12 cm. Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

→ p. 213. *Norma*, Teatro La Fenice, Venise, 2015 (reprise, 2016), avec Luca Tittoto (Oroveso) et Mariella Devia (Norma)
Photos Michele Crosera







Luigi Nono • Václav Kašlík

EMILIO VEDOVA
JOSEF SVOBODA

Intolleranza 1960

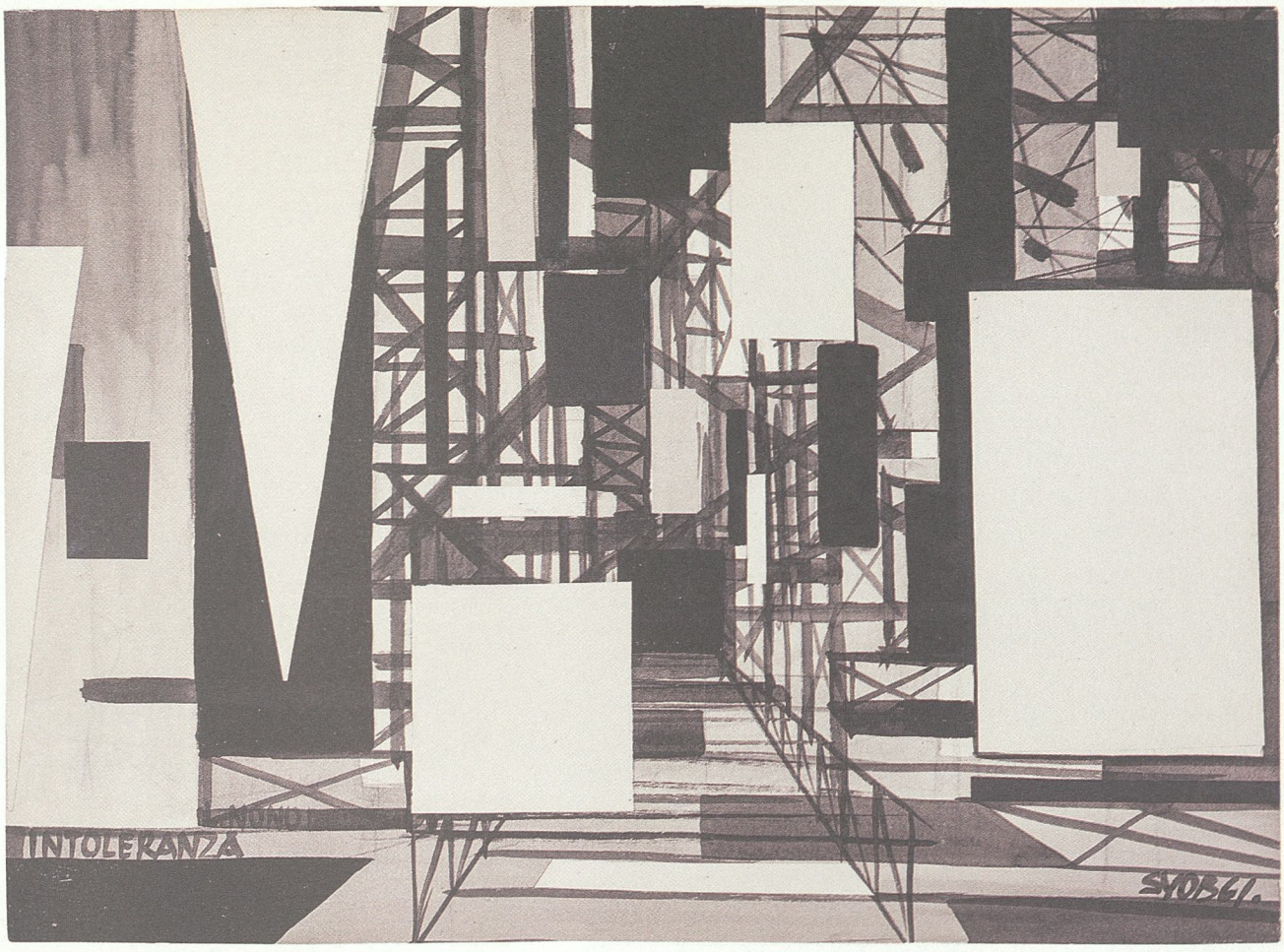
●

⑳ Création au Teatro La Fenice,
Venise, 13 avril 1961

Première expérience opératique de Luigi Nono, créé au printemps de 1961 au Teatro La Fenice dans le cadre du Festival Internazionale di Musica Contemporanea de la Biennale de Venise, *Intolleranza 1960*[1] résulte d'études approfondies sur le rôle d'un nouveau théâtre musical conçu comme un instrument direct de réflexion (et de lutte) politique employant des moyens scéniques. Ce procédé, caractéristique dominante des centres d'intérêt et du travail du compositeur vénitien dès ses premières années d'activité, évolua chez lui selon des modalités diverses mais conserva une profonde cohérence jusqu'à ses toutes dernières œuvres. Composée en à peine plus d'un an, fruit d'affrontements et de compromis dès les premières phases de sa réalisation, cette action scénique constitue, *de facto*, une synthèse accomplie des pratiques compositionnelles, de l'esthétique et de l'idéologie de Nono. Elle fut pour lui l'occasion d'y intégrer les résultats de ses études sur la vocalité menées lors de ses premières années d'apprentissage auprès de Bruno Maderna, de ses réflexions sur une composition musicale à forte connotation expressive, d'origine schönbergienne, et enfin de sa curiosité marquée envers les avant-gardes théâtrales, de Vsévolod Meyerhold à Erwin Piscator et aux théories sur le « théâtre de situations » développées par Jean-Paul Sartre. Sa démarche avait pour dessein de restituer au théâtre musical, encore trop ancré d'après lui dans la tradition belcantiste (et donc en dernier ressort bourgeoise), un rôle « révolutionnaire », et ce, non seulement à travers une thématique à fort impact moral qui se dégage des événements vécus par le personnage principal (un émigrant confronté à des épisodes d'intolérance, de violence et de torture), mais encore par le biais d'une mise en scène complexe et novatrice, censée, si l'on en croit les intentions déclarées du musicien, provoquer chez le spectateur une « prise de conscience », et donc un changement intérieur.

Rédigé dans un premier temps par Angelo Maria Ripellino (écrivain et traducteur spécialiste des littératures et cultures slaves), mais soumis ensuite par le compositeur à une profonde transformation faite de coupures consistantes et d'ajouts issus de sources diverses, le livret a pris la forme d'un collage textuel complexe qui concentre en deux temps, eux-mêmes subdivisés en scènes (ou plutôt en actions, ou mieux encore en *situations*, référence directe au théâtre de Sartre), un vaste inventaire des lectures de Nono : Sartre,

1 Les nombreuses études consacrées à *Intolleranza 1960* ont été rassemblées dans l'ouvrage *Intolleranza 1960 : a cinquant'anni dalla prima rappresentazione assoluta*, cat. exp., Venise, Fondation Vedova, sous la direction d'Angela Ida De Benedictis et Giorgio Mastinu, Venise, Marsilio, 2011.



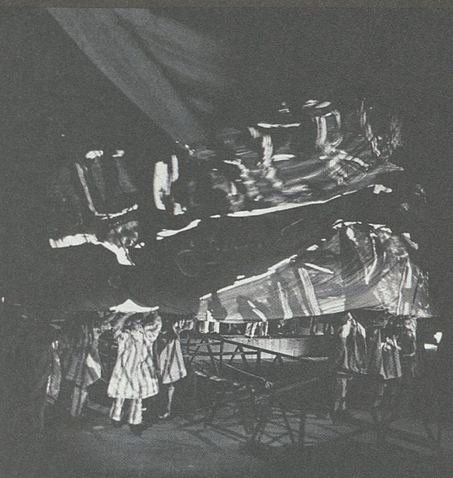
Julius Fučik, Paul Éluard, Bertolt Brecht, Vladimir Maïakovski et, enfin, Ripellino lui-même. L'élaboration de la mise en scène, aboutissement d'une gestation très laborieuse et cause à son tour de compromis et de disputes orageuses, a eu pour point de départ la très forte impression qu'avait produite sur Nono la nouvelle technique de la *Laterna magika*, présentée par Josef Svoboda et Alfréd Radok dans sa version pragoise en 1959. Pour *Intolleranza 1960*, Nono a donc de nouveau fait appel à Svoboda, auquel on doit un dispositif scénique développant tout un ensemble d'écrans et de volumes mobiles destinés à intercepter des images projetées frontalement, selon une application directe de la technique de la *Laterna* à une salle théâtrale de type traditionnel, en l'occurrence celle de La Fenice ; mais le compositeur a aussi fait appel à son ami peintre Emilio Vedova, auteur de la totalité du récit pictural qui envahit les décors d'*Intolleranza* à l'occasion de cette première production, unique à bien des égards.

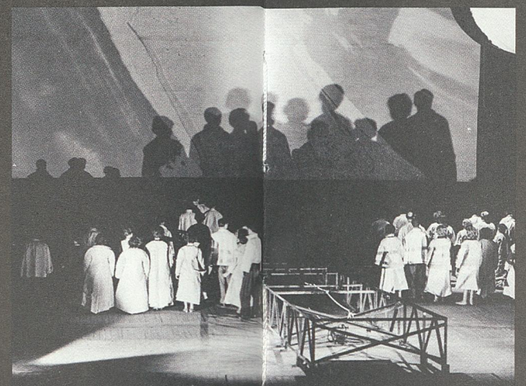
Elle nous est connue grâce à une série de séquences photographiques aux résultats extraordinaires. La construction de l'œuvre par actions – l'évidence en apparaît dans les différents climats de chaque séquence distincte, la modulation plastique des éclairages et les mouvements de masse des figurants et du chœur – transformait la scène en une seule et même vision magmatique plurisensorielle. Le contenu des projections, qui ne se limitait plus aux géométries de la machine de Svoboda, envahissait le plateau, amplifiait son appareil de signes picturaux et chromatiques et reconstruisait le paysage scénique, avec une complexité dramaturgique inédite et puissante qui défiait la dimension plate et le rôle des projections pour se résoudre en une dynamique picturale imprégnant la totalité de l'œuvre, dont tous les plans sont traversés et dématérialisés par les transparences variées de lumière/couleur fluidifiée dans l'espace. En suivant un processus analogue, le son, constitué de sections orchestrales, chorales et électroniques, résulte des premières expérimentations de Nono sur la spatialisation et anticipe ses recherches futures, qui atteindront leur apogée avec *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (voir p. 164). — GIORGIO MASTINU

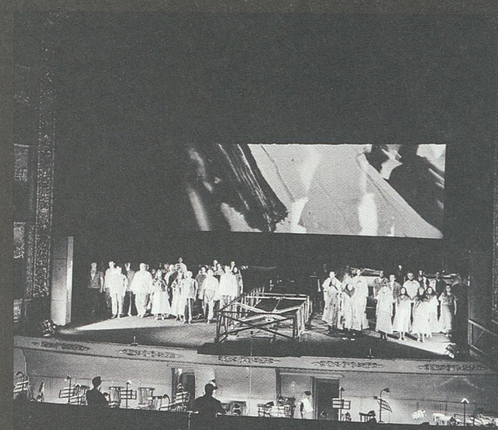
Traduit de l'italien par Renaud Temperini

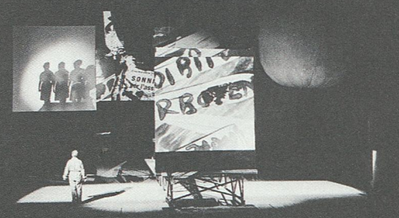
↑ Josef Svoboda, *Intolleranza 1960*, vers 1961
Encre de Chine et aquarelle, 45,5 × 61 cm
Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung

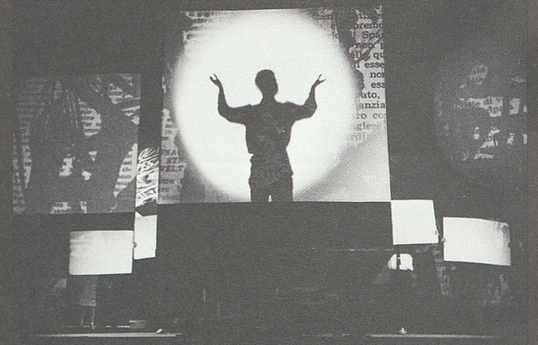
→ p. 216-217. *Intolleranza 1960*, Teatro La Fenice, Venise, 1961. Photos Cameraphoto

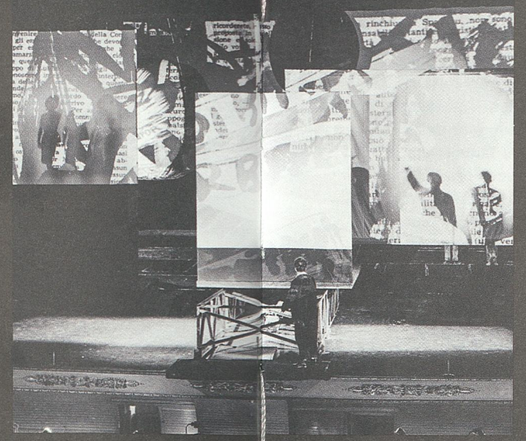


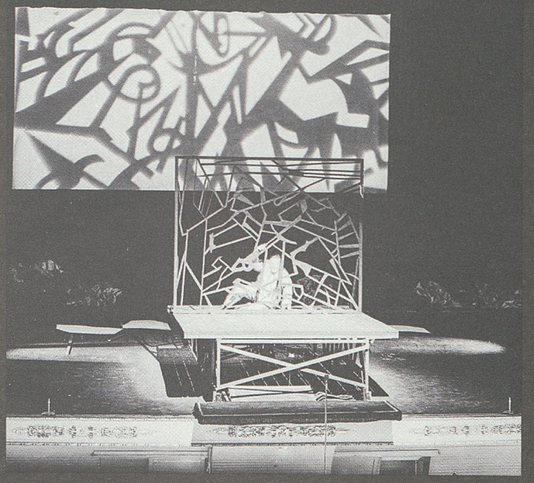


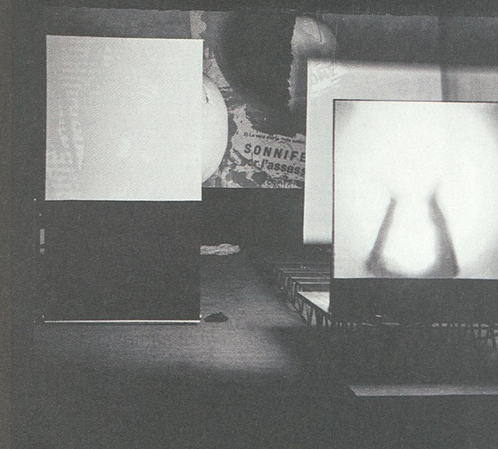




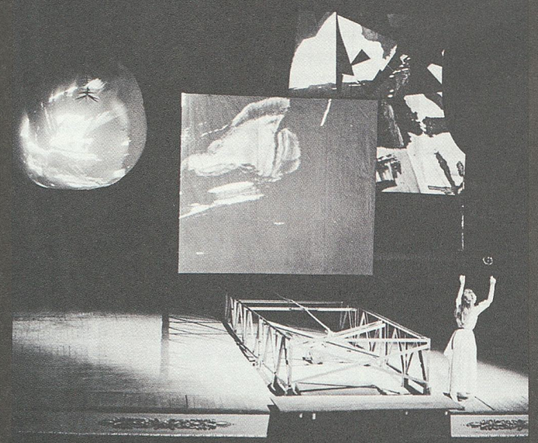


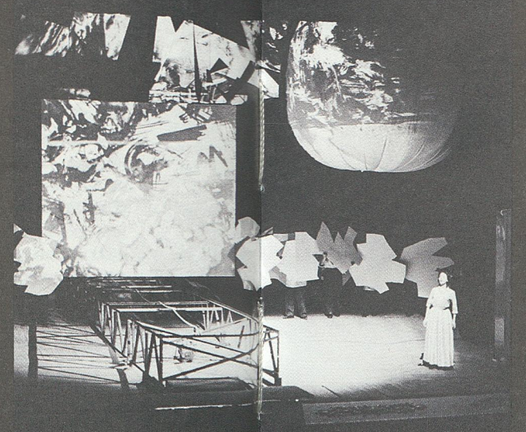


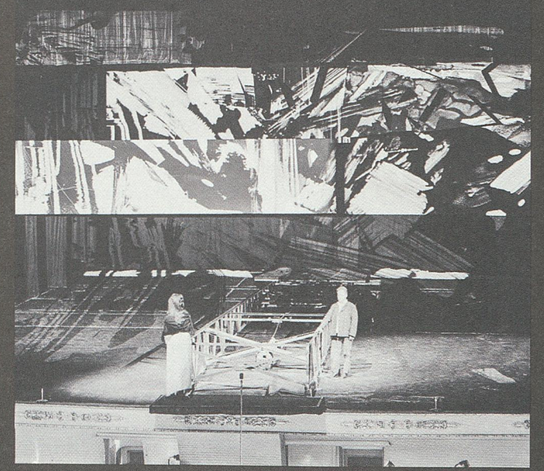


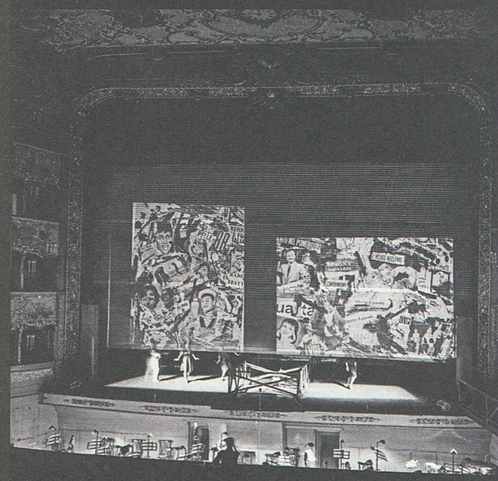


ATTENDERE
IL SOLE
NEI GIORNI
DI NERA
TEMPESTA









Kaija Saariaho
Peter Sellars

JULIE MEHRETU

Only the Sound Remains

●

(29) Création au De Nationale Opera, Amsterdam, 15 mars 2016 (Opera Forward Festival)

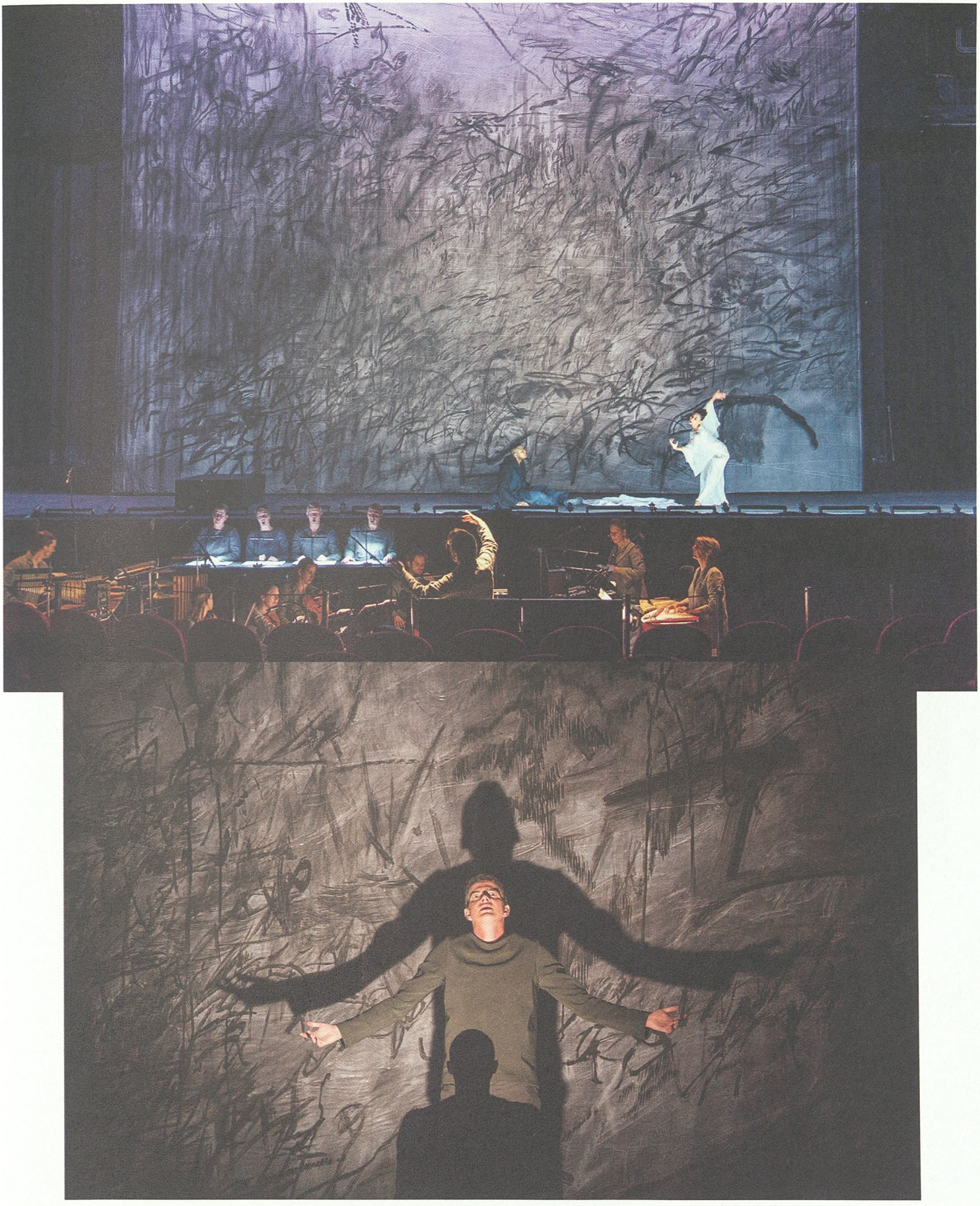
Le metteur en scène Peter Sellars connaît les tourments de la fidélité et la saveur des incartades. S'il a parfois l'air de s'éloigner, c'est souvent pour mieux revenir. À Wolfgang Amadeus Mozart comme à John Adams, Igor Stravinsky, Jean-Sébastien Bach et Kaija Saariaho, mais aussi à des interprètes ou à des scénographes. Au premier rang d'entre eux figure George Tsypin, avec ses grandes architectures abstraites, ses formes à la fois imposantes et légères comme dans *L'Amour de loin* et *Adriana Mater* de Saariaho (2000 et 2006), aux antipodes du réalisme en trompe l'œil que proposait Adrianne Lobel dans *Nixon in China* de John Adams (1987) ou *Les Noces de Figaro* de Mozart (1988). Toutefois, Sellars ne s'est pas interdit de solliciter, dans des styles très divers, l'agence Coop Himmelb(l)au pour la première version d'*Œdipus Rex* couplé avec la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky (1994), puis le sculpteur éthiopien Elias Sime pour la seconde version (2016), le vidéaste Bill Viola pour un *Tristan und Isolde* entré dans la légende (2005 ; p. 108), le graffeur Gronk et, enfin, Julie Mehretu pour *Only the Sound Remains* de Saariaho.

Osmose et renouveau : créé à Amsterdam en 2016 et repris au palais Garnier en janvier 2018, puis au Teatro Real de Madrid, cet opéra marque la quatrième collaboration avec la compositrice finlandaise et la première avec la plasticienne américaine d'origine éthiopienne. Hormis l'omission d'une épithète, son titre provient de vers lancinants du nô *Tsunemasa*, dans la traduction qu'en a effectuée Ezra Pound sur la base de brouillons que lui a légués un lettré japonophile, Ernest Fenollosa : l'esprit d'un courtisan amateur de luth revient dans le monde des vivants, qu'il ne se console pas d'avoir quitté en trouvant la mort lors d'une bataille. D'emblée, il prévient le prêtre qu'il rencontre : « C'est un son trouble qui seul demeure. » Et ce dernier de lui faire écho, doutant de ses sens après avoir cru discerner cette silhouette indistincte, mystérieuse comme un mirage ou un miracle, et aussitôt effacée : « La forme était là et elle a disparu. / Seul un son infime demeure[1]. » Évanescence du visible, rémanence de l'audible qui se prolonge, comme hanté de lui-même, s'atténue mais se rappelle encore, entêté, puis doucement s'éteint.

À la demande de Peter Sellars, Kaija Saariaho, qui s'est fait un nom dans l'univers très masculin de la musique et une spécialité dans la spatialisation du son par l'électronique, a composé une première partie, baptisée *Always Strong*, en prenant cette traduction anglaise pour livret, puis une seconde sur le même principe, à partir du nô *Hagoromo* : *Feather Mantle*. En échange d'une danse, un pêcheur consent à restituer à un ange son manteau de plumes, qu'il a trouvé sur la plage. Satisfaite, la créature céleste s'envole dans la brume du mont Fuji, rejouant le départ du fantôme de Tsunemasa. Par deux fois dans le diptyque, la vision surnaturelle est accompagnée de cette musique que l'on dit justement spectrale : le son se nappe et réverbère, hypnotique ; les notes scintillent et ruissellent, perlées ou irisées, dans l'orchestration chambriste composée d'un quatuor à cordes, d'un kantele, d'une flûte et de percussions. Un chœur de quatre chanteurs complète les deux solistes auxquels Saariaho a expressément destiné l'œuvre : le baryton Davóne Tines, qui tient le rôle du prêtre et du pêcheur avec un timbre aussi chaleureux qu'est expressive sa gestuelle, et le contre-ténor Philippe Jaroussky, qui interprète – on n'ose dire « incarne » – Tsunemasa et l'ange dans un registre proprement éthéré.

Un livret, une musique et des voix ne suffiraient cependant pas à créer un spectacle lyrique, si statique qu'il puisse paraître au premier abord, presque à l'égal d'un nô. Il y faut également une direction, imprimée par Peter Sellars dans l'alternance entre la verticalité d'ombres trismégistes et l'horizontalité de passages au sol, l'affleurement de l'au-delà dans l'ici-bas, leurs effleurements qui se prolongent dans les étreintes et baisers qu'échangent le prêtre et Tsunemasa, et le saisissant dédoublement de l'ange auquel Nora Kimball-Mentzos prête son corps délié pour une danse exécutée comme en apesanteur sous d'amples voiles blancs. Il y faut enfin un écrin ou un écran, une toile qui ne soit pas forcément de fond. Or, les œuvres que Julie Mehretu a créées pour ce spectacle, moins démesurées que certaines de ses fresques, prennent une part active à la mise en scène. On y reconnaît son style très graphique, voire faussement calligraphique, la fougue généreuse du trait ou son énergie furtive, ici les grondements furieux de gribouillis, là les murmures étouffés de maculatures. Dans la première partie, la toile, qui peut évoquer un immense kakemono comme le kantele rappelle le koto, obstrue et dynamise l'espace en même temps. Fuligineuse, elle se dresse comme une paroi, mais elle délimite aussi la frontière entre les vivants et les morts et se colore sous les lumières de James F. Ingalls, fidèle collaborateur de Sellars. D'opaque, elle se fait alors vaporeuse et cristalline ; elle s'éclaircit, rougeoie, bleuit, et laisse percevoir en transparence l'esprit de Tsunemasa, qui peut ensuite la franchir comme s'il la trouait. Ses zébrures deviennent des coulures, et ses coulures des craquelures. Dans la seconde partie, une première toile se lève en en révélant une autre au lointain, puis retombe, violacée, et remonte encore quand « le vent pourra être du vent, / qui a été répandu sur le flanc de la montagne ». Les peintures de Julie Mehretu pulsent et respirent comme des membranes, elles creusent une profondeur de champ aussi vaste que les paysages mentaux qu'elles invitent à arpenter par-delà la surface qu'elles donnent à contempler. — FRÉDÉRIC MAURIN

1 « *It is the faint sound alone that remains* » et « *The figure was there and is gone, only the thin sound remains* » (*Tsunemasa*, in Ezra Pound et Ernest Fenollosa, *The Classic Noh Theatre of Japan*, New York, New Directions, 1959, p. 55 ; trad. fr. Aleksi Barrière, programme de l'Opéra national de Paris, p. 71-72).

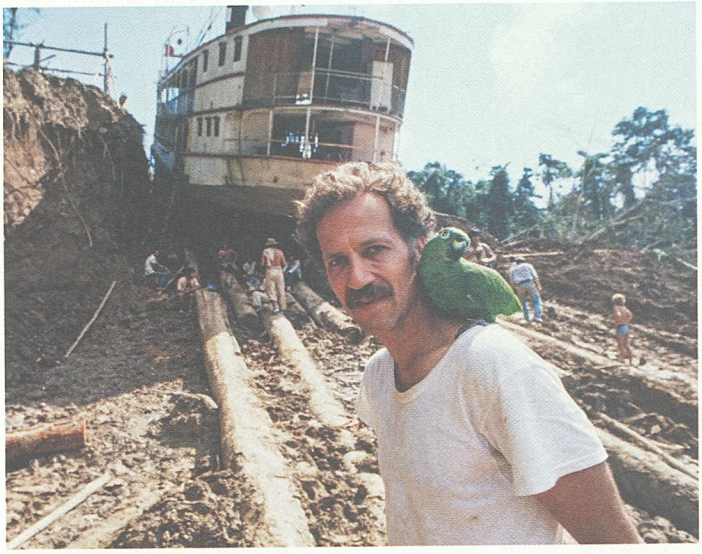


Only the Sound Remains, De Nationale Opera, Amsterdam, 2016, avec Davóne Tines (le pêcheur) et Nora Kimball-Mentzos. Photo Ruth Walz

Only the Sound Remains, palais Garnier, Paris, 2018, avec Philippe Jaroussky (l'esprit). Photo Élisa Haberer

WERNER HERZOG

Fitzcarraldo



↑ Werner Herzog sur le tournage de *Fitzcarraldo* au Pérou. Photo Jean-Louis Atlan

→ Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, 1982
Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 157', avec Klaus Kinski

Faire un film démesuré à la hauteur de la démesure d'un opéra. Werner Herzog a vécu cette aventure en tournant *Fitzcarraldo* (1982), œuvre épique et problématique.
Un film maudit, comme le montre le cinéaste dans *Manuel de survie*: «J'étais alors soumis à une pression énorme due aux catastrophes survenues pendant la préparation du film. Je parle cette fois de vraies catastrophes: deux crashs aériens, une guerre de frontières entre le Pérou et l'Équateur, l'attaque contre notre camp, que nous avions construit pour 1100 personnes et qui fut entièrement brûlé, la perte de l'acteur principal au milieu du tournage et son remplacement par Kinski, etc. Sous cette pression énorme, et parce que j'étais seul, mon dernier refuge, mon seul et dernier refuge était la langue. Personne ne croyait plus à la vision dont j'étais porteur. Personne. Je ne cherchais pas refuge dans les images[1].» Cette langue donnera naissance à son livre *Conquête de l'inutile* (1979). Une méditation dans «le délire de la jungle».
Fitzcarraldo décrit la folie d'un homme et la réalisation de son rêve. «*Ich will eine Oper bauen*» («je veux construire un opéra»), déclare Brian Sweeney Fitzgerald, dit Fitzcarraldo. Fou d'opéra, admirateur du ténor italien Enrico Caruso (1873-1921), il décide de construire un opéra dans la forêt amazonienne. Pour financer l'opération, il achète une concession d'arbres à caoutchouc et un bateau pour s'y rendre. Une fois l'équipage recruté, un long voyage sur l'Amazone commence, avant de remonter le Pachitea. Par peur des coupeurs de tête de la région, les hommes désertent. Seul Fitzcarraldo et trois hommes continuent leur route. Diffusée par un phonographe sur le ponton du bateau, la voix de Caruso séduit les Indiens Shuars, qui rejoignent l'embarcation. Comme la concession se trouve sur le cours supérieur de l'Ucayali et que les courants du fleuve ne permettent pas d'y accéder, Fitzcarraldo arase la colline, hisse le bateau et le fait passer de l'autre côté de la montagne. On croirait la plaisanterie d'un enfant qui fabule à partir d'un jeu ou d'une simple maquette. Mais Herzog et Fitzcarraldo ne fabulent pas, ils imposent leur rêve. Ils le vivent *en vrai*.
Au-delà de sa quête du sublime, le film est problématique. Avant d'enrôler les indigènes dans son délire, Fitzcarraldo prononce cette phrase ambiguë: «Je suis le spectacle dans la forêt.» Mégalomanie d'un bâtisseur? Inconscience d'un destructeur? Alors que les arbres tombent pour hisser le bateau et que les Indiens sont les «Culs-Nus» qu'il faut «civiliser», Herzog laisse en suspens son jugement. Le démiurge semble passer avant l'homme responsable. Presque quarante ans après le film, la situation écologique est profondément différente. D'une planète déjà malade, nous sommes passés à sa destruction en cours. La situation politique elle aussi a changé. Le nouveau président du Brésil, d'extrême droite, n'a-t-il pas déclaré que «[...], l'Indien n'aura plus un centimètre de terre[2]»? — JEAN-PHILIPPE ROSSIGNOL

1 Werner Herzog, *Manuel de survie*, entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Nantes et Paris, Capricci et Éditions du Centre Pompidou, 2008, p. 56. 2 «Se eu assumir, índio não terá mais 1cm de terra», déclaration de Jair Bolsonaro le 2 février 2018.

C.T. JASPER JOANNA MALINOWSKA

The Emperor's Canary

Il était une fois Werner Herzog et Klaus Kinski et *Fitzcarraldo* (1982), la folie et la démesure et la musique. Enrico Caruso sur gramophone. La beauté et la nature, au mépris de la nature.
Il était une fois un empereur qui rêvait d'un canari. On lui apporta un œuf gris, à couver du regard. Mais le canari jamais n'advint et l'empereur attend toujours. Le titre de l'œuvre du duo Jasper et Malinowska *The Emperor's Canary* laisse la place vierge à notre imaginaire. Quel est cet empereur? Est-il cet ignorant à la fois ridicule et malfaisant qui incarne à la perfection la vanité mortifère du pouvoir? Ou un poète de l'impossible accouchement de l'utopie – une utopie qui ne saurait advenir que par la musique?
Il était une fois deux artistes polonais installant un gramophone sur la High Line, à New York. Ils font entendre sur cette promenade aérienne sauvegardée de l'Amazonie urbaine de Manhattan des sons étranges et « inouïs ». Parmi ceux-ci, un chœur de « respirants » atteints de pneumoconiose, le poumon noir des mineurs du charbon. Ce chœur résulte de la multiplication par douze d'un enregistrement de la respiration d'un mineur atteint de cette maladie. Les mines de charbon sont chères au cœur des Polonais, on le sait, ces mines que l'actuel président des États-Unis dit vouloir sauver[1]. Sauver l'industrie du charbon? Oui, mais alors ce sera au mépris de l'Humain. Les passants de la High Line qui écoutent les « douze respirants » de Jasper et Malinowska finissent par entendre le souffle souterrain séculaire du grisou et par percevoir les poussières de charbon inspirées, déposées, accumulées dans les alvéoles de l'arbre respiratoire des mineurs. Comment chanterait un canari atteint de pneumoconiose?

Il était une fois le Voyager Golden Record, le disque embarqué à bord des sondes spatiales Voyager 1 et 2, lancées en 1977, instrument d'information adressé aux extraterrestres, comprenant des enregistrements des bruits du vent, de la pluie et du tonnerre, des extraits de textes littéraires, de la musique classique et contemporaine, des cris de nourrissons et d'animaux...: un portrait de la diversité des vies et des cultures terrestres, une bouteille à la mer intergalactique. Le disque, dit-on, fut embarqué avec une source d'uranium 238, choisi pour sa période radioactive de l'ordre de 4,5 milliards d'années, de nature à permettre aux destinataires de déterminer le temps écoulé depuis le lancement des sondes spatiales. Le Golden Record, canari du troisième type, un jour, peut-être, chantera ses merveilles à des oreilles qui sauront l'entendre, bien après que la Terre et notre Soleil auront disparu. Pour l'un des « mouvements » de *The Emperor's Canary*, les deux artistes ont créé un Golden Record à leur façon, un cri d'alerte des espèces en danger sur Terre, y compris de l'espèce humaine.
Et il était une fois Wilamowice, une petite ville près de Bielsko-Biała, à la frontière entre la Silésie et la Pologne. Au XIIIe siècle, des migrants flamands, allemands et écossais s'installent à Wilamowice; l'immigration linguistique alors se met à l'œuvre et crée au fil du temps le wymysöryś, la langue de Wilamowice. Une langue vernaculaire mystérieuse d'origine germano-flamande que ne parlent aujourd'hui plus qu'une centaine de locuteurs de Wilamowice, bientôt séculaires eux aussi. Une ville, une langue, un luxe inouï en voie de disparition, car après la Seconde Guerre mondiale, l'autorité communiste interdit le wymysörys, au mépris de la glossodiversité. La langue ne s'en est pas remise. Avant disparition définitive, les deux artistes polonais nous la donnent

C.T. Jasper et Joanna Malinowska, *The Emperor's Canary*, 2016
Dispositif sonore, gramophone, dimensions variables
Vue d'installation au Sesquicentennial Commemorative Grove, Cornell University, Ithaca, 2018. Courtesy des artistes

1 Donald Trump a en effet allégé les régulations de protection des mineurs afin de favoriser l'exploitation minière. 2 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 124. 3 Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, postface de Bernard Stiegler, Bruxelles, Le Bord de l'eau, « La Muette », 2018.

à entendre, *in extremis*, avec le chant lui aussi menacé d'extinction du Puffinure de Garnot, ou *Pelecanoides garnotii,* une espèce non pas linguistique mais ornithologique qui vit au large du Pérou et du Chili, aux environs du courant de Humboldt, avec des cris d'animaux vivant aux alentours de Tchernobyl, des sons de l'exploitation et de la déforestation de la forêt de Białowieza, l'une des plus anciennes forêts primaires de la Terre, et de très courts extraits du *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* de Krzysztof Penderecki (1960). Le tout pourrait bien évoquer un nouveau type de thrène, une lamentation funèbre pour l'ensemble de notre monde, n'était-ce la créativité des artistes, nourrie par notre Histoire et notre culture, cette créativité qui représente la plus formidable forme de résistance à toutes les dérélictions humaines. Comme l'écrit si bien Pascal Quignard, « les artistes sont des meurtriers de la mort[2] ».

Au sein de ce réquisitoire, Jasper et Malinowska incluent encore, non sans ironie – une ironie bienvenue ! –, les sons délicats du GPGP : des sons que les artistes qualifient d'« innocents ». Le GPGP ? Le Great Pacific Garbage Patch : la plus grande zone de déchets du Pacifique, une zone de gyre subtropical, un immense vortex de déchets, une soupe de plastique, le huitième continent… Ce « chapitre » de *The Emperor's Canary* est dédié à Scott Pruitt. Scott Pruitt ? L'un des climatosceptiques protégé par le président des États-Unis, qui le nomma pour un temps à la tête de l'United States Environmental Protection Agency, parce qu'ils pensent tous deux que le réchauffement climatique est un « canular entretenu par la Chine pour affaiblir l'économie américaine ».

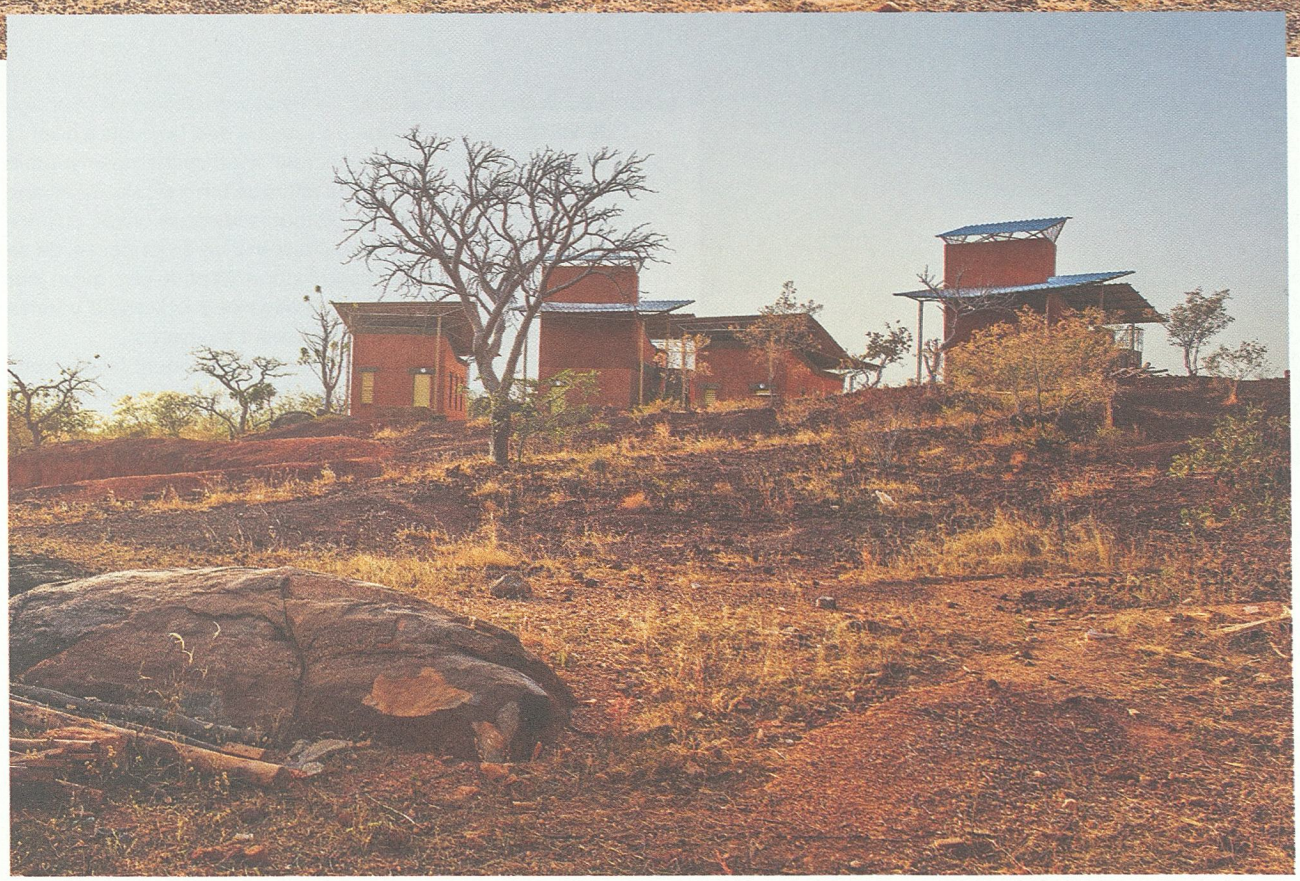
Cette œuvre éminemment originale de Jasper et Malinowska s'inscrit néanmoins très clairement dans les nouvelles mouvances artistiques de l'« art écologique et anthropocène[3] » et n'est pas sans évoquer les enregistrements de paysages sonores d'un Bernie Krause, qui contribua d'ailleurs largement à définir le concept d'« écologie sonore ». À la fois sombre critique de la gestion du monde et hommage à sa fantastique complexité, œuvre hautement politique mais aussi esthétique, référencée, pacifiste…, *The Emperor's Canary* constitue un appel sonore, crié et joué, à la prise de conscience des auditeurs que nous sommes et à une nouvelle éthique de l'écologie humaine. — BARBARA POLLA

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

Operndorf Afrika

Christoph Schlingensief (1960-2010) se jouait des frontières artistiques, était toujours en avance sur son temps et observait en visionnaire la globalité des interactions en jeu.
Les acteurs et actrices de nos nations industrialisées – membres d'une société qui agit au niveau planétaire pour répondre à la demande au prix de la destruction de notre Terre – sont-ils en mesure et désirent-ils seulement développer l'idée révolutionnaire d'un vivre ensemble global, juste et écologique ? Faudra-t-il en passer par un nouvel effondrement de l'économie mondiale ? N'avons-nous pas au plus vite besoin d'une vision sur la manière de stopper l'exploitation de l'homme et de la nature ?
Christoph Schlingensief est non seulement allé au-delà de la conception classique de l'opéra mais a aussi proposé des avancées visant à dépasser le discours post-colonial sur la culture. Il a braqué les projecteurs sur la voie de la transformation et du changement, sur une nouvelle vision à travers sa prédilection pour les films sur pellicule 16 mm et le procédé de surimpression, et son intérêt pour l'imperfection, qui met en lumière « le hasard des corps », sans oublier son dispositif baptisé « animatographe », destiné à refléter notre vie quotidienne au-delà de nos habitudes visuelles[1]. En définitive, il a élargi le concept d'opéra d'abord à l'occasion de la représentation de *Der fliegende Holländer* de Richard Wagner, monté en 2007 dans le cadre tropical de Manaus, au Brésil, puis, peu avant sa mort, en fondant au Burkina Faso son « village-opéra ». Quand on observe son village-opéra, le terme « opéra » lui-même semble dériver très concrètement du verbe « opérer[2] ». Après tout, dans ce village, l'école voisine bien avec un centre de santé…
Christoph Schlingensief était fasciné par l'idée d'œuvre d'art totale portée par Richard Wagner et sa « cacophonie de motifs rédempteurs[3] ». L'invitation par la controversée famille Wagner[4] à mettre en scène *Parsifal* à Bayreuth fut pour Schlingensief une expérience décisive, mais, tout compte fait, pas plus importante que ses autres travaux. Le dépassement de l'élitisme (« un Bayreuth pour le peuple », proclamait un slogan du projet de Manaus, assorti d'une entrée libre pour le public[5]) a projeté l'artiste hors des limites trop étroites de l'Europe. Il a dès lors « coopéré » de façon plus approfondie avec des identités culturelles radicalement différentes, que ce soit à Manaus (*Der fliegende Holländer*), à São Paulo (*Trem Fantasma*, 2007) ou au Burkina Faso (*Via Intolleranza II*, 2010). Avec tous ces projets, il a débridé notre vision culturelle « impérialiste » de l'opéra ou du moins l'idée que nous nous en faisons.
La « propagation » de l'esprit de l'opéra à l'extérieur des somptueuses salles des XVIIIe et XIXe siècles, dans un « continuum entre musique, image et corps, comme entre temps et espace[6] », modifie jusqu'à la manière dont nous concevons notre vie à travers l'art. Christoph Schlingensief fusionne la technique du leitmotiv de Richard Wagner avec des influences empruntées à différentes cultures, grâce à la participation des natifs et natives du Brésil puis grâce à celle des Burkinabés.
Il révèle, en particulier dans l'œuvre de Richard Wagner, de nouveaux niveaux de signification du topos de la création du monde – de la naissance à la disparition dans la mort, en passant par la souffrance rédemptrice partagée. Toutes les formes et disciplines artistiques sont les bienvenues et fusionnent dans ces mises en scène de la vie et du hasard signées Schlingensief, toujours soigneusement conçues et exécutées. C'est cette conjonction qui rend visible et perceptible l'hybride qu'il imagine comme œuvre d'art totale. Le jeu conjugué et les interactions réciproques entre nature, homme et environnement y présentent une vision du futur que nous n'avons peut-être même pas commencé à nous imaginer, sans parler *a fortiori* d'en faire l'expérience. L'œuvre ébranle notre conception eurocentrée du monde : qui dit que les nationalistes d'Europe peuvent ou doivent faire du continent une forteresse « sécurisée » ? Après tout, peut-être que dans le futur plus personne ne voudra venir en Europe et peut-être aussi que plus personne ne veut (plus)

1 « Anima désigne l'âme. […] l'animatographe consigne ce qu'il advient dans l'âme, c'est un enregistreur de l'âme » (Christoph Schlingensief, « Schlingensiefs Animatograph – Einleitung », http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to52&article=einleitung). Né en Angleterre en 1896, le théâtrographe (*Theatrograph*), système de projection qui fit le tour du monde, s'appelait lui aussi animatographe (*Animatograph*). Un terme séduisant et un jeu de mots pour Schlingensief, qui fait glisser le sens d'animer, autrement dit « donner la vie », à « représenter l'âme ». 2 Entretien de l'auteure avec Aino Laberenz-Schlingensief, Burkina Faso, 30 octobre 2018. 3 Anna-Catharina Gebbers, « *Der fliegende Holländer* in der Inszenierung von Christoph Schlingensief, Manaus 2007. Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern », *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, n° 3, 2012, p. 14. 4 *Der fliegende Holländer. The Flying Dutchman in Manaus*, schlingensief edition, 2007 ; Filmgalerie451, Berlin, 2016, DVD en association avec le Goethe-Institut. 5 Gebbers, *op. cit.*, p. 8. 6 *Ibid.*, p. 9.



Operndorf Afrika : école et bâtiments, Burkina Faso, 2015. Photos Lennart Laberenz

nous voir en Afrique ? Dès lors, de quoi l'avenir sera-t-il fait ? Schlingensief démontre que des éléments de mise en scène, souvent séparés dans notre « haute » culture, ont en réalité une valeur équivalente : la musique et le chant, le décor et le mouvement. Par l'intermédiaire de la lumière et de la vidéo[7], il lie des formes d'expression aussi différentes que l'opéra, la pièce de théâtre, la procession et la danse. Dans ses œuvres, interprètes de tous ordres et amateurs d'opéra aux compétences les plus diverses agissent ensemble dans toutes les formes d'expression imaginables : ténor ou soprano célèbres chantent avec des musiciens ou musiciennes des rues, acteurs et actrices de profession partagent la scène avec des anonymes aux attentes variées, chœurs professionnels et amateurs s'y produisent. Par l'art, l'homme renoue avec la nature, le monde retourne à ses origines et, grâce à l'idée de l'œuvre d'art totale, nous offre la vision d'une renaissance et d'un salut possibles.

Situé à quarante kilomètres de Ouagadougou, capitale du Burkina Faso, le village-opéra de Christoph Schlingensief repose à l'origine sur l'idée de « sculpture sociale » formulée par Joseph Beuys et est tout sauf une importation culturelle. Le village dispose aujourd'hui d'une école, où des enseignants et enseignantes font la classe aux élèves des environs, lesquels sont peut-être les artistes de demain. L'architecte Francis Kéré, Burkinabé de naissance, a conçu le village-opéra comme un « palais des festivals » dont la spirale, vue d'en haut, se poursuit avec celle d'un ensemble de constructions en briques faites de terre locale. Ce village est désormais le creuset de toutes les possibilités qu'offre la vision de Schlingensief : il dispose de sa jeunesse, de sa culture et d'un large espace naturel. Et peut-être qu'un jour une nouvelle scène telle qu'imaginée par l'artiste y verra effectivement le jour, tel un élément fédérateur.

Deux voix du Sénégal contemporain viennent ici à l'esprit. D'abord celle de l'économiste Felwine Sarr[8], qui milite en faveur de nouvelles formes d'expression pour l'Afrique, affranchies du colonialisme. Il pense et imagine le continent comme indépendant des puissances mondiales et renouant avec les valeurs oubliées d'avant l'époque coloniale. C'est aussi là que se situe le potentiel toujours entier du village-opéra de Schlingensief. L'autre voix est celle de la réalisatrice et styliste Selly Raby Kane. Elle considère ses échanges quotidiens avec les artistes de Dakar[9] comme essentiels à son travail et a fait apparaître en capitales dans ses vidéos[10] une invitation que nous pouvons ici reprendre comme un mot d'ordre général : TRUST THE ARTISTS! FAITES CONFIANCE AUX ARTISTES ! — IRIS LAUFENBERG

Traduit de l'allemand par Jean-Léon Muller

7 Voir aussi la référence au *Manifeste anthropophage* du Brésilien Oswald de Andrade (1928) et au travail d'Oskar Fischinger, dont les expérimentations avec des rythmes visuels et auditifs et le film d'animation *Komposition in Blau* (1935) ont été incorporés par Schlingensief au troisième acte de *Der fliegende Holländer* à Manaus. 8 Voir Felwine Sarr, *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016. 9 Voir *Selly Raby-Kane on being a creative in Dakar*, https://youtube/5UFscyTlUno. 10 Selly Raby Kane, *The Other Dakar*, Virtual Reality (VR) 360°, 2017.

Operndorf Afrika : bâtiments, école et vue d'ensemble, Burkina Faso, 2015. Photos Lennart Laberenz

NICOLINE TIMMER

mountain, mountain

L'opéra offre à Nicoline Timmer (née en 1975) un espace conceptuel dans lequel peuvent résider ses œuvres. Celles-ci sont réalisées dans l'atelier, présentées dans l'espace d'exposition, mais il leur fallait également un lieu, une maison, pouvant recevoir ce travail littéraire et visuel. L'opéra procure cette base. En outre, il s'agit d'un genre où texte, image et son – différents médiums auxquels l'artiste a recours – sont étroitement liés. Influencée par le compositeur américain Robert Ashley (1930-2014), qui défendait – notamment avec *Perfect Lives (Private Parts)*[1], pensé pour la télévision – l'idée d'un opéra pouvant accueillir des formes multiples, Nicoline Timmer aborde les divers constituants d'un opéra comme autant de matrices de son œuvre, qui voit le livret, l'aria, le chœur, la danse, les effets spéciaux et le décor prendre des tournures inattendues. D'après son analyse, le chœur a pour fonction de formuler un commentaire. Il devient alors une seconde voix. Dans son opéra *Once upon a particular occasion* (2013), il se compose ainsi de trois chevaux en plastique qui, à travers un dispositif sonore relié aux sculptures, posent à intervalles irréguliers la question suivante : « Is she weary? Or is she resting as she holds a heavy object? » (« Est-elle fatiguée ? Ou se repose-t-elle alors qu'elle tient un objet lourd ? »). Aux effets spéciaux est adjointe une autre sculpture, de petits nuages en verre accompagnés d'un moule en bois (*Cloud, special effect #2*, 2013).

Son intérêt pour l'opéra a également été suscité par le fait que le genre s'est établi vers 1600, au début des Temps modernes, juste avant que l'individu ne devienne central, une période durant laquelle s'est forgée la manière spécifique de voir, de penser et d'aborder le monde qui prédomine encore aujourd'hui. Nicoline Timmer souhaite proposer une autre expérience du temps et de l'espace afin de contrebalancer cette manière d'être moderne et théâtrale, et cherche un mode de représentation où le Moi hyperconscient ne dirige pas la mise en scène. Dans cette optique, elle s'est immergée dans les formes premières de dramaturgie et de scénographie. Sur une scène, un dispositif scénographique ou un élément du décor, comme un arbre ou une montagne, peuvent tenir un rôle central, en lieu et place des émotions d'un personnage. Le livre de Nicoline Timmer *en toen aten we zeehond*[2] est né du désir d'élaborer un roman sans écrire une histoire comptant un développement linéaire et une intrigue. Elle prend ainsi ses distances avec la conception selon laquelle la signification d'une chose émane du récit psycho-analytique qui en est fait et elle refuse de se limiter aux seuls outils que sont le commentaire, l'interprétation et la réflexion critique.

Avec l'opéra *mountain, mountain* (2019), elle poursuit ses expérimentations sur des structures alternatives de cohérence et d'apport de sens, par exemple, en juxtaposant quelques moments ciblés sans que l'accent soit nécessairement mis sur l'aspect psychologique ou analytique. L'œuvre pourrait se résumer à une histoire d'amour entre deux montagnes, une danse et un duel. Désireuse de voir ce qu'une structure dramaturgique classique lui apporterait, l'artiste a organisé son opéra en trois actes et une dizaine de scènes, une ouverture et un intermezzo portant tous des titres éveillant la curiosité, comme « he is not here, he is risen » (« il n'est pas là, il est ressuscité ») ou « whom do you seek? » (« qui cherchez-vous ? »). Si aucune scène n'est mise par écrit ou jouée, chacune se dissimule derrière une composition, un travail visuel ou sonore.

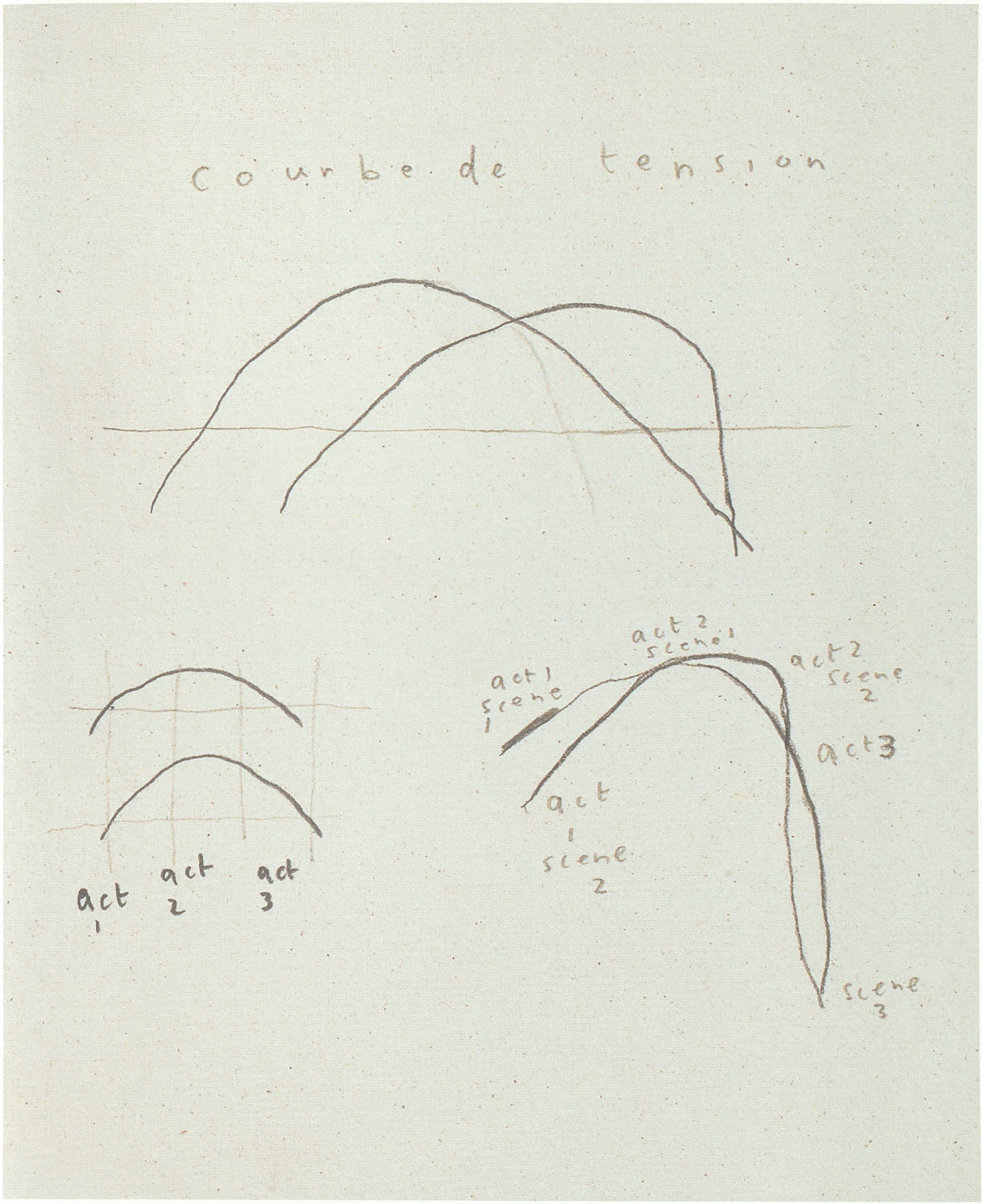
Le point de départ est un dessin au trait figurant deux montagnes. Ces deux arcs simples sont récurrents et génèrent des associations conceptuelles ou formelles, entre autres des personnages, des ondes sonores, des courbes de tension, un double arc-en-ciel, des bateaux ou des récipients retournés. Dans chaque scène, plusieurs sources sont associées – le trope *Quem quaeritis* (xe siècle), le drame liturgique *Jeu d'Adam* (xiie siècle), un manuscrit du traité *Du mouvement* de Galilée ou encore la scène du kangourou boxeur des frères Skladanowsky[3], l'une des premières à avoir été projetées au cinéma –, sources qui stimulent l'artiste parce qu'elles résolvent un problème de forme, posent un dilemme conceptuel ou révèlent une approche du monde qu'elle peut déployer. Il en résulte une constellation dense de motifs et de sens.

Ce motif initial a amené Nicoline Timmer à séjourner sur une île de l'Atlantique Sud. Elle y a réalisé plusieurs scènes, comme une danse-duel (une lutte d'ombres filmée), et y a remis de nouveaux motifs : le petit village de Two Boats, le double arc-en-ciel apparu au-dessus de la montage, les noms sculptés dans celle-ci qui se lisaient comme des personnages et les hautes vagues de l'Océan produisant leur rythme propre – autant d'éléments qui peuvent déboucher sur une composition, un texte ou une production picturale. Le lien entre réalité et abstraction qu'elle recherche sur place se poursuit dans ses œuvres d'art.

L'opéra *mountain, mountain* est conçu pour être montré selon des configurations variées. La contribution à ce catalogue en est la première, elle met en lumière différents aspects de l'œuvre. Les carnets de notes ouverts s'inspirent des journaux de bord des explorateurs. Au fil des pages, divers éléments sont rassemblés, tels que le croquis inaugural des deux montagnes, devenu un véritable leitmotiv. Par ailleurs, les composantes les plus importantes de cette nouvelle œuvre y sont réunies, comme la chanson d'amour *Crooning this love song in the midst of prayer*, des plumes (l'intermezzo s'intitulant *I will cover you with feathers*), des ondes qui créent leur rythme et entretiennent une analogie formelle avec les nuages qui les surplombent, tout en évoquant la représentation des ondes dans les premières formes de scénographie. *mountain, mountain* sera également exécuté dans d'autres formats, dont un exemplaire unique d'un livre d'artiste et une exposition. — NANDA JANSSEN

Traduit du néerlandais par Laetitia Cordonnier

1 Commandé en 1980 par The Kitchen, salle new-yorkaise qui fut l'épicentre des créations expérimentales avant-gardistes, l'opéra *Perfect Lives* est coproduit par la chaîne de télévision britannique Channel Four en août 1983 et programmé pour la première fois en avril 1984. 2 Nicoline Timmer, *en toen aten we zeehond* (« et puis nous avons mangé le phoque »), Amsterdam, Ambo|Anthos, 2017. 3 Max et Emil Skladanowsky, *Das boxende Känguruh* (« Le boxeur contre le kangourou »), film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 1895, 25".



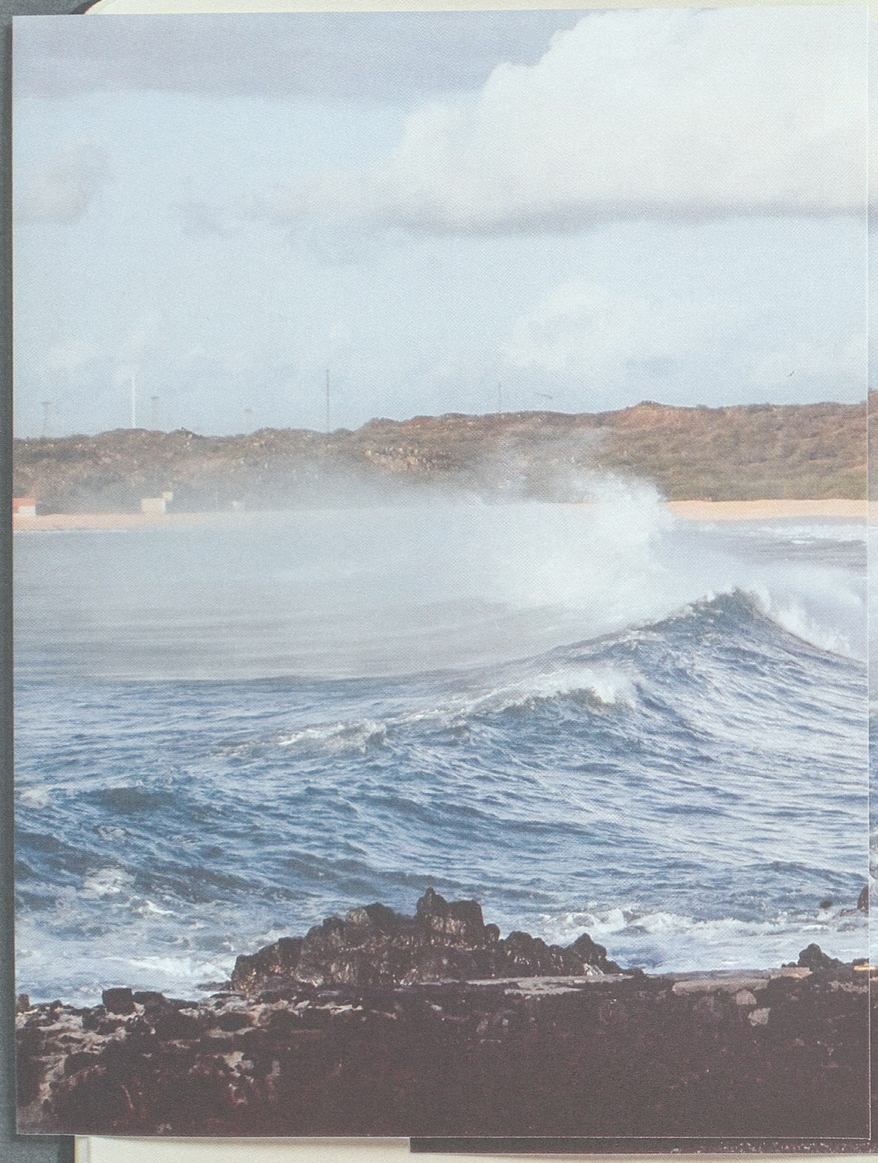
Nicoline Timmer, schéma de la structure dramaturgique de *mountain, mountain*, 2019. Crayon sur papier, 16,3 × 10,6 cm. Courtesy de l'artiste

→ p. 230-233. Nicoline Timmer, première mise en scène des motifs visuels de l'opéra *mountain, mountain*, 2019. Commande du Centre Pompidou-Metz pour le catalogue

act 2 scene 3 / crooning this love song in the midst of prayer

when you move
i move

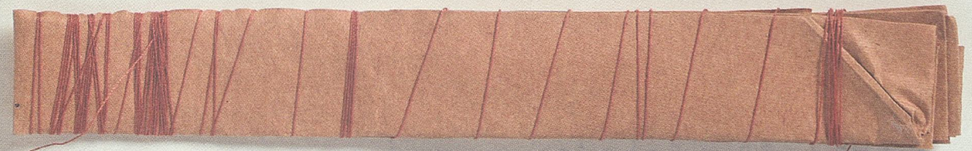
old mountain road, 6-3-19



let
the rhythm

control

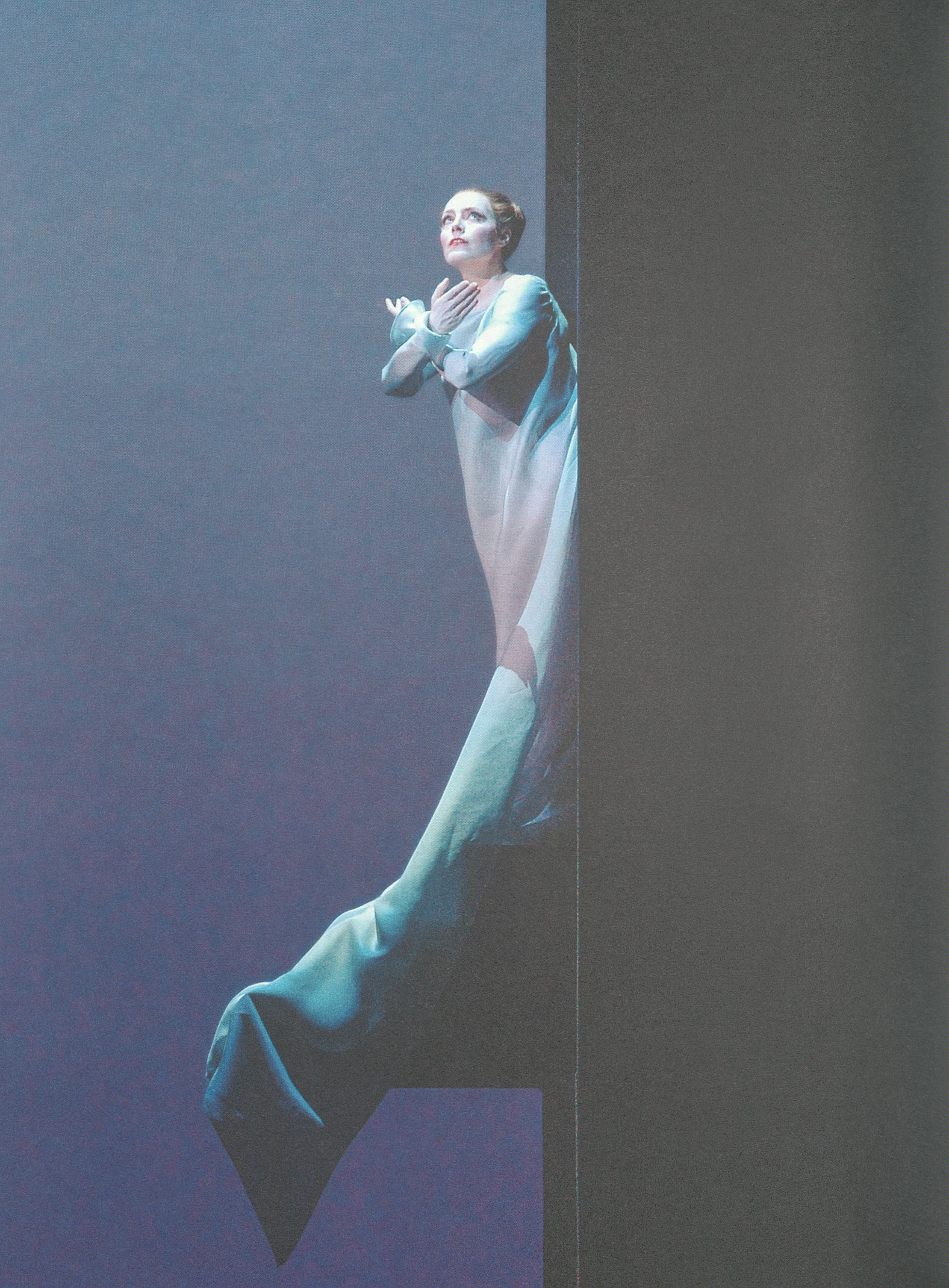
take
take
take



X

Corps opératiques

Pina Bausch, *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper «Herzog Blaubarts Burg»*, 1977, avec Marlis Alt. Photo Ulli Weiss



Corps opératiques

Détenteur d'une expressivité hypersensible et parfois hors limite, le corps en scène est l'objet de toutes les attentions à l'opéra. Temple sacré de la voix, il apparaît comme le symbole et l'incarnation d'un art total. Du chuchotement au bel canto, du récit au cri, la voix convoque et met ce « corps opératique » dans tous ses états. Si l'attitude figée et monolithique des solistes, encore visible dans les premières mises en scène du XXe siècle, a fait place, avec la modernité, à des langages corporels bien plus subtils et convaincants, c'est que la gestuelle et le jeu d'acteur ont subi d'importantes et salvatrices évolutions, grâce à l'implication de metteurs en scène venant du théâtre, du cinéma ou plus récemment de l'univers de la danse, emportant l'interprète en terres inconnues. Visages exaltés, membres dénudés et physiques sous haute tension constituent une galerie de portraits abordant, à travers la peinture, le cliché pris sur le vif, le cinéma et l'installation vidéo, le spectre des possibilités performatives.

Pelléas et Mélisande, mise en scène de Robert Wilson, palais Garnier, Paris, 1997 (reprise à l'Opéra Bastille, 2004), avec Mireille Delunsch (Mélisande). Photo Charles Duprat

Atelier Balthasar Blum &
Wilhelm Höffert
Alice Guszalewicz en
Brunehilde dans La Walkyrie
de Wagner, 1911-1912
Épreuve gélatino-argentique,
71,4 × 97,5 cm. Cologne,
Theaterwissenschaftliche
Sammlung

CHRISTOPH BRECH

Porträt Wolfgang Koch

Inaugurée en 1899 par Ernst von Possart, la galerie de portraits du Bayerische Staatsoper, de Munich, s'est peu enrichie depuis les années 1960. L'anniversaire des cinquante ans de la réouverture de l'opéra, détruit par des bombardements en 1943, fut l'occasion de célébrer vingt et une nouvelles commandes destinées à représenter des chanteurs intimement liés à la maison d'opéra depuis ces cinq dernières décennies, qui dialoguent désormais avec les toiles de la collection historique[1]. Parmi les artistes contemporains issus de tous les domaines de la création sélectionnés par l'historienne de l'art Eva Karcher, Christoph Brech a choisi de rendre hommage à Wolfgang Koch.

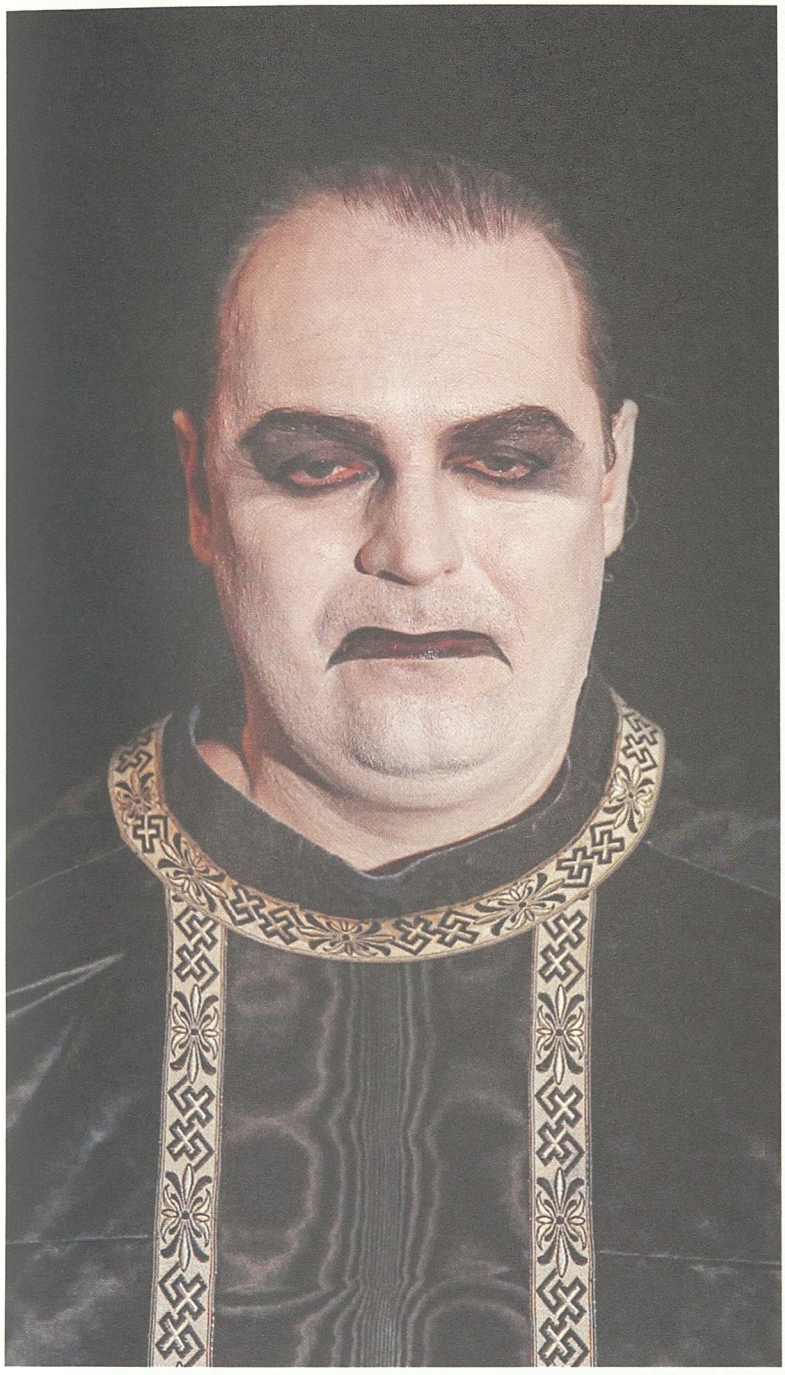
Après des études de chant à Munich, le baryton, engagé dans de grands ensembles et aujourd'hui membre du Bayerische Staatsoper, est également invité dans les plus grands opéras d'Europe. En 2014, un an après son entrée dans la galerie de portraits, il est nommé *Kammersänger* (« chanteur de chambre ») bavarois, titre le plus prestigieux de la carrière d'un chanteur lyrique. Dans la vidéo de Brech, Koch incarne successivement sept personnages sans jamais faire entendre sa voix ou véritablement démasquer sa propre identité, afin « de cacher le chanteur derrière ses rôles et, de cette manière, rendre visible, même tangible, sa nature[2] ». Cette œuvre reflète la réflexion sur la dimension temporelle des images dans le travail de Brech. Dès *Quatuor Ébène*, réalisé en 2008, l'artiste amalgame la figure des musiciens filmés par quatre caméras en plan serré, tout en unifiant la composition par la musique.

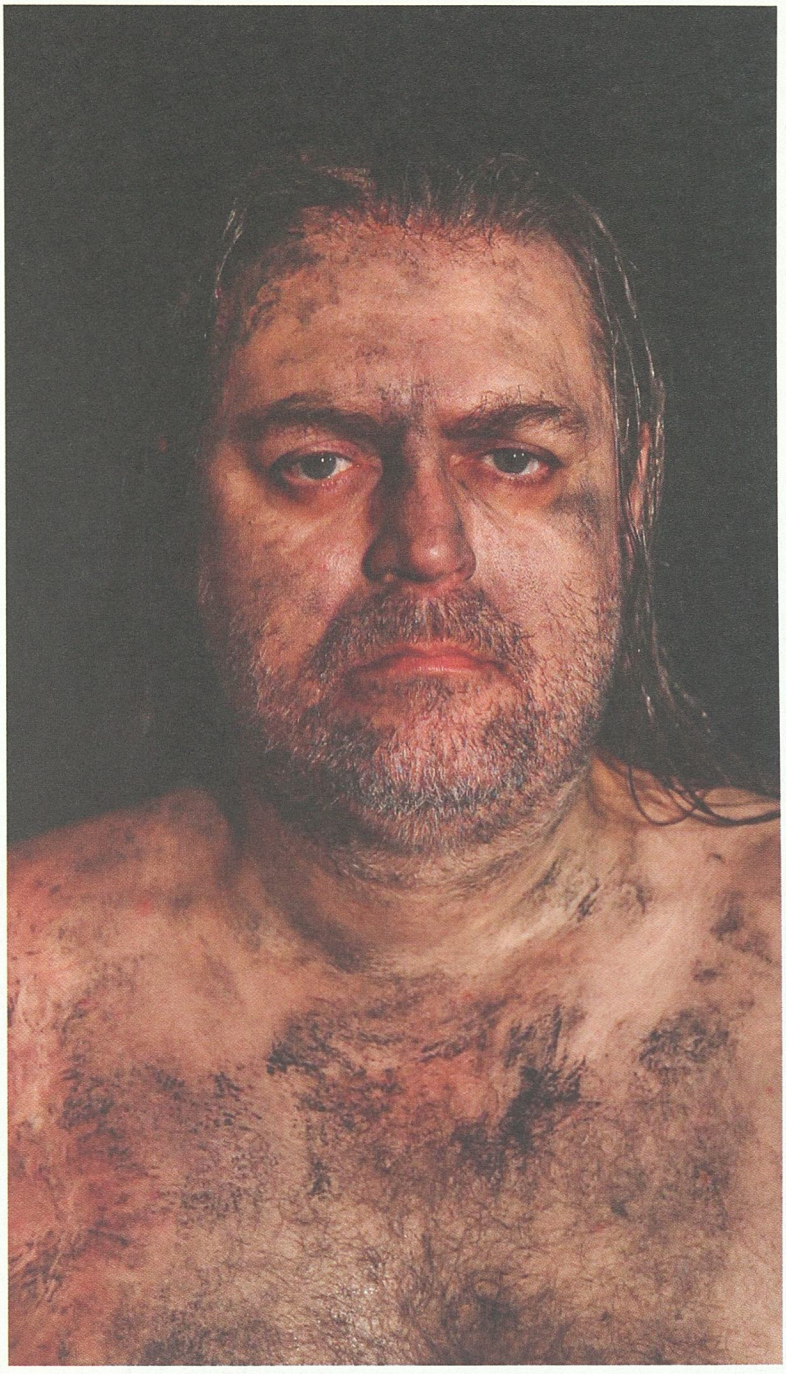
Le morphing de Wolfgang Koch, paradoxalement muet, rend la transformation quasi imperceptible par son rythme extrêmement lent et son point de vue frontal sur fond noir. Koch soutient le regard du spectateur et se métamorphose progressivement – dans l'ordre d'apparition – de Wotan (*L'Or du Rhin*, Richard Wagner), à Don Pizarro (*Fidelio*, Ludwig van Beethoven), Falstaff (Giuseppe Verdi), Alberich (*L'Or du Rhin* de nouveau), Jochanaan (*Salomé*, Richard Strauss), Carlo Borromeo (*Palestrina*, Hans Pfitzner), Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart) pour revenir à Wotan, et ce, en moins de huit minutes. À l'exception de Falstaff, Koch a incarné tous ces rôles mythiques du répertoire, pour la plupart au Bayerische Staatsoper, ce qui inscrit le portrait dans une vision tant prophétique que rétrospective de la carrière du chanteur.

En 2018, Brech s'est à nouveau consacré à une figure majeure de la maison d'opéra munichoise en réalisant un portrait silencieux de Kirill Petrenko dirigeant *Le Crépuscule des dieux* de Wagner (*Götterdämmerung*, 1876). Dans un plan fixe en plongée, la vidéo *Götterdämmerung* dévoile les mains du chef d'orchestre dansant au-dessus de la partition, concentrant notre attention uniquement sur la virtuosité du maestro, totalement libérée de la performance des musiciens. — ANNE HORVATH

Christoph Brech, *Porträt Wolfgang Koch*, 2013. Vidéo HD, couleur, silencieux, 8'15". Courtesy de l'artiste et Portrait Gallery of the Bayerische Staatsoper, Munich

1 Cette commande photographique a fait l'objet d'une édition en coffret : *Porträtgalerie der Bayerischen Staatsoper. Zeitgenössische Kunst im Nationaltheater*, Munich, Bayerische Staatsoper, 2013. 2 « My intention was to hide the singer behind roles and in this way make his essence visible, even tangible » (Christoph Brech, in *It's about time*, Christoph Brech, cat. exp., Schweinfurt, Kunsthalle, Mayence, Nünnerich-Asmus Verlag & Media, 2014, p. 65).





Nièce de la magicienne Circé, prêtresse elle-même, Médée vit retirée avec ses deux enfants. Un rituel affectueux commence : les enfants sont lavés et habillés de linge blanc par leur mère. Au son d'une berceuse, le visage de Médée se perd dans la mélodie. La prêtresse saisit un poignard, tue ses enfants et les allonge comme des gisants sur leurs lits. Son crime perpétré, Médée s'agenouille et prie en regardant la lune. L'image suivante montre l'apparition du soleil, la résurrection du jour. « Dans l'incendie du rose paradisiaque de ce soleil », comme l'écrit Pier Paolo Pasolini dans une série de « visions » à l'origine de son film *Médée* (1969). Enfin, la magicienne infanticide saisit une branche dans l'âtre, met le feu à sa maison et s'immole.

Cette offrande propitiatoire clôt le film. Pour incarner Médée, le poète italien confie le rôle à Maria Callas. Voix iconique dotée d'une réelle présence sur scène, la Callas n'a pourtant pas la confiance de Pasolini au début du tournage. N'aimant pas l'opéra, se méfiant des acteurs, le réalisateur octroie un rôle quasi muet à la cantatrice. Maria Callas dépasse la contrainte et se montre sublime, tel un symbole d'écriture sacrée. En ce sens, la caméra explore l'intériorité d'une femme hors des normes. S'inspirant de la mythologie grecque, le film décrit Jason parti à la recherche de la Toison d'or et sa rencontre avec Médée sur l'île de Colchide. S'emparant tous deux de la toison, ils s'exilent à Corinthe, où règne Créon. Quelques années après, Médée est trahie par Jason, qui succombe à la beauté de Glaucé, la fille du roi Créon. Possédée par un violent désir de vengeance, Médée use de ses pouvoirs surnaturels et fait mourir sa rivale avant de recourir au sacrifice.

Avec *Médée*, le cinéaste compose une magnifique épopée picturale et une réflexion sur le Temps. Les parures et les costumes répartis en trois groupes de couleurs correspondent aux trois espaces distincts des lieux de tournage : le bleu et le brun de la terre de Cappadoce en Turquie, le blanc et le jaune de la Syrie, la gamme rose inspirée du peintre Pontormo pour la ville de Corinthe. Sous la forme d'une mosaïque, l'œuvre juxtapose et entremêle les prises de vues de paysages naturels (rempart d'Alep, désert, habitats troglodytes et montagnes), les sites extérieurs (le baptistère de Pise) et les décors des studios de Cinecittà, à Rome (l'intérieur du palais de Créon).

Hérétique, Pasolini cherche à éclaircir le mystère humain et temporel. L'Homme est une créature mythique dont on ne sait rien. L'écrivain défend la sacralité et choisit la dévotion au temps cyclique (Médée) face au pouvoir du temps linéaire (Jason). Le sacrifice est ici une échappée du temps historique, où rien ne renaît. En cela, *Médée* correspond à la maturité d'une quête spirituelle après l'apothéose de *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964). Tel le Centaure du film, l'artiste est un messager devant un monde corrompu et dévitalisé. Le monde a répondu en assassinant Pasolini sur la plage d'Ostie, en 1975. Le sacrifice contre la pensée. Mais en grec, le verbe *mêdomai*, au cœur du mythe, signifie « méditer ». — JEAN-PHILIPPE ROSSIGNOL

PIER PAOLO PASOLINI

Médée

Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée*, 1969. Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 110', avec Maria Callas. Photo Mario Tursi

Alban Berg
Patrice Chéreau

RICHARD PEDUZZI

Lulu

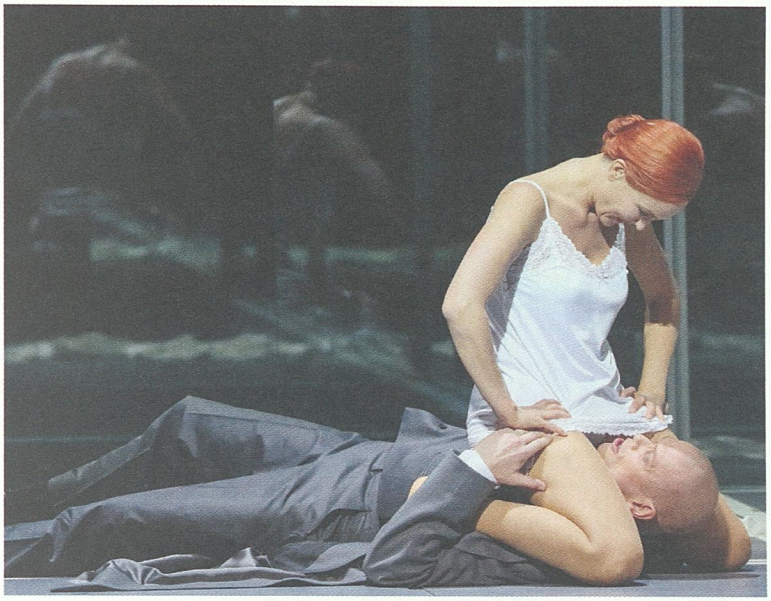
•

(21) Création en trois actes
au palais Garnier, Paris, 24 février 1979

Fondé sur les pièces *Erdgeist* (*L'Esprit de la terre*, 1895) et *Die Büchse der Pandora* (*La Boîte de Pandore*, 1902) de Frank Wedekind (1864-1918), l'opéra *Lulu* d'Alban Berg, resté inachevé à la mort du compositeur, en 1935, apparaît comme l'emblème d'une modernité désenchantée, le tableau d'une époque et d'une société en crise. Suivant le procédé d'écriture dodécaphonique[1] hérité d'Arnold Schönberg, dont Berg fut l'un des plus célèbres disciples, l'œuvre participe d'une imbrication singulière entre dramaturgie textuelle et facture compositionnelle. Le livret, agencé par le compositeur lui-même, relate l'ascension sociale vertigineuse puis la déchéance tout aussi complète de Lulu, incarnation de la femme fatale sur laquelle se projettent tous les désirs.

1 Le dodécaphonisme s'appuie sur les douze sons de la gamme chromatique (soit les sons contenus à l'intérieur d'une octave) et non sur l'ordre tonal. Il repose principalement sur l'utilisation d'une série dodécaphonique selon des modalités précises. 2 Notons que la musique qui accompagne le film forme elle-même un palindrome. 3 Patrice Chéreau, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de Lulu*, Toulouse, Ombres, 1992, p. 19.

La structure en miroir sert de pivot à l'œuvre, dans son architecture globale ainsi que dans ses détails, de la série de notes ascendantes puis descendantes, associée dans la partition au personnage principal, au procédé d'écriture tel que le renversement de la série de notes. Dans un geste révolutionnaire, Berg insère entre les deux premiers actes un film muet[2], qui rend compte en quelques minutes de plusieurs années de la vie de Lulu, comme une ellipse affirmant le lien nodal entre le cinéma et le genre lyrique. Le spectre vocal déployé dans la partition – du chuchotement au cri final –, synthèse des possibilités expressives du genre lyrique, marque une rupture dans l'histoire de la musique en faisant voler en éclats le primat de la beauté au profit de l'expression réelle et directe de la condition humaine.
En 1979, le compositeur Friedrich Cerha achève la partition de Berg sur la base des esquisses que ce dernier a laissées. La création mondiale en trois actes à l'Opéra de Paris, sous la direction de Pierre Boulez et dans une scénographie de Richard Peduzzi et une mise en scène de Patrice Chéreau, fait date et bouleverse la lecture du livret : « Cette Lulu profonde, qui n'est un mystère que pour les autres, nous l'avons placée dans un monde visuel très violemment défini, dur, aride et monumental, avec lequel elle entrera naturellement en conflit[3]. » Cette tension est incarnée par le jeu d'actrice de Teresa Stratas, qui dans les derniers instants se ploie tel un arc de cercle de Charcot en un geste quasi hors limite, paroxysme de la mise en scène.
De nombreux créateurs se sont depuis employés à livrer leur vision de *Lulu*, parmi lesquels Dmitri Tcherniakov (Munich, Bayerische Staatsoper, 2015), dont le dispositif scénique repose sur une cage de verre que la protagoniste fait d'abord exploser avant de s'en trouver prisonnière. Un peu plus de trente ans après la performance de Teresa Stratas, Barbara Hannigan engage également son corps de manière radicale dans les mises en scène de Krzysztof Warlikowski (Bruxelles, théâtre royal de la Monnaie, 2012), où elle incarne une ballerine en équilibre instable sur des pointes, puis de Christoph Marthaler (Staatsoper Hamburg, 2017), où, semblable à une marionnette sur la piste d'un cirque, elle se livre tout en chantant à des acrobaties aussi virtuoses que la partition. — ANNE HORVATH ET STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL



↖ *Lulu*, mise en scène de Patrice Chéreau, décors de Richard Peduzzi, palais Garnier, Paris, 1979, avec Teresa Stratas (Lulu). Photo Daniel Cande

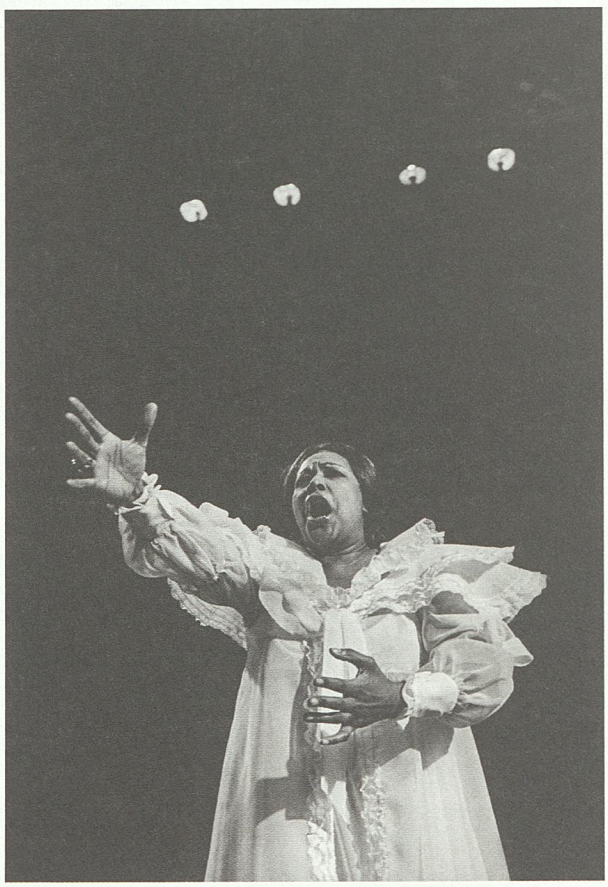
↗ *Lulu*, mise en scène et scénographie de Dmitri Tcherniakov, costumes d'Elena Zaytseva, Bayerische Staatsoper, Munich, 2015, avec Marlis Petersen (Lulu) et Bo Skovhus (Dr. Schön / Jack). Photo Wilfried Hösl

→ *Lulu*, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, décors et costumes de Małgorzata Szczęśniak, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 2012, avec Barbara Hannigan (Lulu) et Tom Randle (le peintre). Photo Bernd Uhlig

↘ *Lulu*, mise en scène de Christoph Marthaler, décors et costumes d'Anna Viebrock, Staatsoper Hamburg, Hambourg, 2017, avec Barbara Hannigan (Lulu) et Peter Lodahl (le peintre). Photo Monika Rittershaus

MICHEL DELLUC

Christiane Eda-Pierre



À première vue, rien de commun entre l'un et l'autre. Et pourtant l'opéra, avec ses outrances et son éclectisme, sa dimension visuelle comme auditive, a beaucoup nourri l'art photographique.La série de photographies de Michel Delluc (né en 1936) saisissant la soprano Christiane Eda-Pierre (née en 1932) dans sa vie d'artiste en est une preuve. Ces clichés ont été pris sur le vif à une époque où la cantatrice d'origine martiniquaise était une artiste déjà reconnue et fêtée. Sa carrière a commencé au début des années 1960 à l'Opéra-Comique et à l'Opéra de Paris, avant de se déployer internationalement. En 1981, quand Delluc la photographie, elle a presque cinquante ans, chante encore sur scène mais enseigne aussi au Conservatoire de Paris.

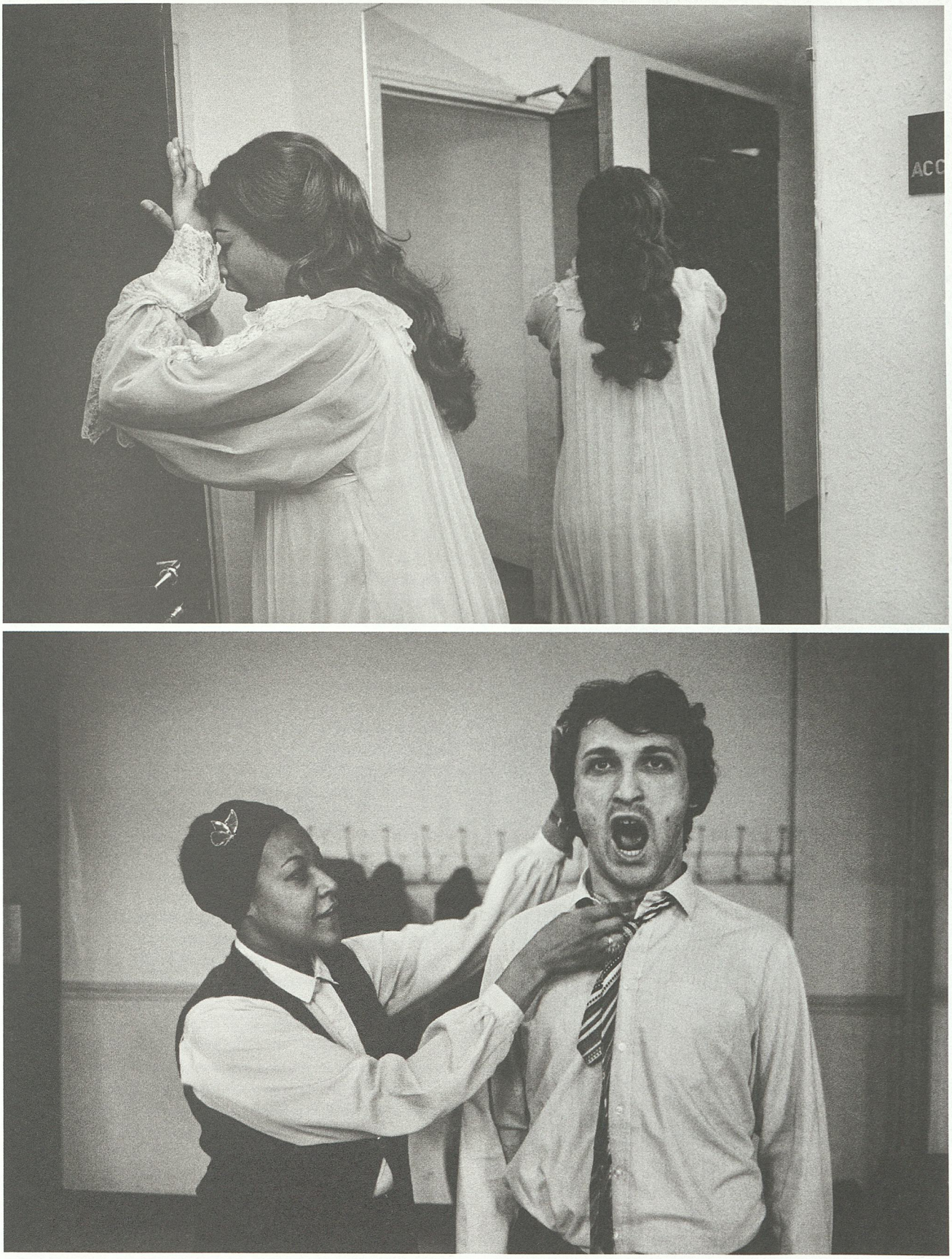
La série compte une trentaine de clichés et a été conçue pour l'exposition « Photoscopies 81[1] », consacrée à des musiciens et des danseurs. En 1980, Michel Delluc avait réalisé des photoreportages sur les cantatrices Teresa Berganza et Christiane Eda-Pierre pour *F Magazine*. Une commande lui est donc passée en vue de l'exposition. Il décide de repartir sur les traces de Christiane Eda-Pierre au début de l'année 1981, la suivant au gré de deux productions lyriques (*Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart à l'Opéra d'Avignon et *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach à l'Opéra de Lille) ainsi que de master class publiques à la salle Pleyel, à Paris.

Ses photographies reflètent les multiples facettes d'une diva pédagogue. Elles font même apparaître un continuum entre la facticité de l'art lyrique et la réalité de la vie, comme le montrent les trois photos sélectionnées pour la présente exposition. *Christiane Eda-Pierre seule dans un couloir* est éloquente à cet égard : on y voit la chanteuse en costume de scène, dans une posture exprimant un désespoir des plus opératiques, la bouche ouverte comme pour sortir un son... Et pourtant elle se trouve « seule dans un couloir » aseptisé (sans doute un corridor de théâtre, mais ce pourrait être un hôpital ou une école), en contraste avec sa robe d'un blanc virginal et sa longue perruque. La présence d'un miroir accentue la théâtralité de cette scène étonnante par sa « composition », dans tous les sens du terme (l'artiste compose un personnage ; corps, porte et miroir composent une image).

Christiane Eda-Pierre et un élève masculin semble plus clairement volée à un moment du quotidien, à savoir une leçon de chant. Cependant, quelques détails vestimentaires (le turban de la cantatrice, la cravate de l'élève) s'arrachent à la banalité, de même que l'attitude des deux corps, le professeur paraissant étrangler l'élève, dont on ne sait si la bouche ouverte produit une note ou un cri.

À l'inverse, la photographie de spectacle *Christiane Eda-Pierre* propose la cantatrice en action, avec costume et perruque, adoptant une attitude associée à l'emphase lyrique – bras tendus, mains écartées. Mais l'angle en contre-plongée et les quatre projecteurs en arrière-plan rompent l'illusion et nous rappellent que nous sommes sur une scène. « La vie est un théâtre », nous murmure Delluc, tel un Shakespeare de l'objectif photographique. — ALAIN PERROUX

1 Voir *Photoscopies 81 : Michel Delluc, Jérôme Ducrot, François Le Diascorn, Guy Le Querrec, Jeanloup Sieff, Martine Voyeux*, texte de Michel Delaborde, cat. exp., 14 avril-17 mai 1981, Paris, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, [Paris], [Délégation à la création, aux métiers artistiques et aux manufactures], 1981.



Michel Delluc, *Christiane Eda-Pierre. Christiane Eda-Pierre seule dans un couloir. Christiane Eda-Pierre et l'élève masculin,*
de la série « Christiane Eda-Pierre – conservatoire de musique », 1981. Épreuves gélatino-argentiques, 51 × 40,4 cm, 40,4 × 50,5 cm et 40,5 × 50,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

FEDERICO FELLINI

Et vogue le navire…

À mi-chemin du rêve et de l'opéra, *E la nave va* (*Et vogue le navire...*, 1983) de Federico Fellini a une couleur crépusculaire. En juillet 1914, dans le port de Naples, à bord du paquebot *Gloria N.*, l'aristocratie internationale – chanteurs d'opéra, diplomates et même un rhinocéros ! – part déposer les cendres de son amie et cantatrice Edmea Tetua sur son île natale d'Erimo. Fin d'un monde raffiné, retour de la violence avec la guerre de 1914-1918. En confiant ses obsessions baroques au décorateur Dante Ferretti, le réalisateur de *La Dolce Vita* propose au moins quatre visions de l'espace au cinéma :

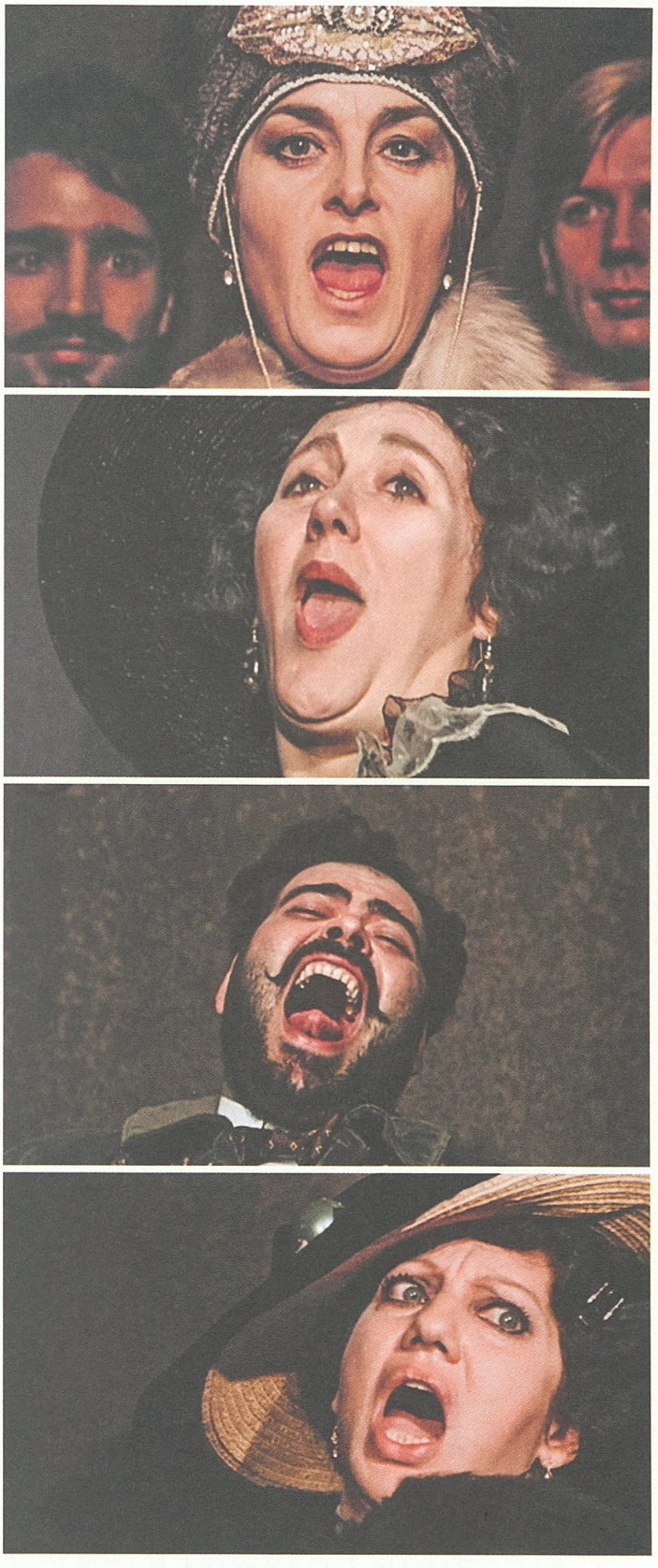
L'espace de la voix. La voix est d'abord celle du journaliste qui, face caméra, assure le rôle de reporter tout au long de cette croisière spéciale. Observateur fanfaron, il est un double du réalisateur, chapeau à carreaux compris.

La voix provient ensuite du *bel canto* italien avec la scène de concours lyrique improvisé dans la salle des machines du navire, en présence des ouvriers. Les chanteurs rivalisent de prouesses, enchaînant les vocalises. En gros plan, leurs voix ressemblent à une bouche d'ombre. Les visages maquillés de blanc donnent à cette performance l'allure d'un carnaval de masques digne des tableaux de James Ensor.

La voix s'achève par le chœur des passagers. Ils évacuent le ponton avant que les coups de canon adverses sabordent le paquebot. La voix annonce l'apocalypse tout en se révoltant contre cet engloutissement humain, artistique et politique.

L'espace de l'Histoire. Avant ce naufrage, le tournant du film se produit quand des réfugiés serbes sont recueillis en mer. Désormais, pauvres et riches se défient, même si la musique réconcilie certains d'entre eux. Répit de courte durée : des terroristes sont réclamés par un cuirassier autrichien. La présence à bord du grand-duc de Harzock (représentant l'archiduc d'Autriche) permet une accalmie. Les hostilités reprennent quand un anarchiste lance un cocktail Molotov. Interviewé par le narrateur sur la crise internationale, le grand-duc résume la situation d'une onomatopée : « Poum, poum, poum ! » Le narrateur prétend que sa réponse sort de la « bouche d'un volcan »... Fellini ridiculise le délire des dirigeants et de leurs zélateurs. L'éternel retour de l'Histoire dans un monde déchiqueté.

Les espaces de la mémoire et de l'océan. Les songes et la mer se répondent dans le film. De ce point de vue, la princesse Lherimia incarne un versant solaire. Par une fabuleuse intuition, Fellini attribue ce personnage d'aveugle à la chorégraphe Pina Bausch, pour relier la lumière et la danse. Parlant un langage d'illuminations, la princesse considère l'opéra comme un arc-en-ciel. « Chaque note a sa couleur », dit-elle. Comme une vision chromatique des sons. Prononçant trois fois le mot *blanc*, elle en appelle à une voix sans couleur (« *una voce senza colore* »). La mémoire et l'océan se ressemblent. Histoire des profondeurs. Au début du film, un goéland surgit dans la salle de restaurant et suscite l'affolement des convives. Il vole, tourne, s'égare et repart vers l'océan. Le narrateur s'écrie : « *E l'uccello partì libero.* » L'oiseau libre dans un espace infini. — JEAN-PHILIPPE ROSSIGNOL



Federico Fellini, *E la nave va / Et vogue le navire...*, 1983
Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 128'
Courtesy Gaumont

NINA CHILDRESS

793 – famous contralto

« L'opéra est pour moi un engagement[1]. » La passion de Nina Childress (née en 1961) pour l'art lyrique émerge par hasard en 1999, à l'occasion d'une représentation de *La Dame de pique* de Piotr Tchaïkovsky. Elle découvre alors la puissance des chanteurs évoluant sur la scène, dont elle ressent intensément les voix. Son « emballement » se traduit par une fréquentation assidue des grandes maisons d'opéra et de longues heures d'écoute du répertoire classique dans son atelier. L'artiste affectionne spécialement les opéras baroques de Claudio Monteverdi ou de Jean-Philippe Rameau, mais rien n'égale pour elle une plongée dans *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner pour se concentrer sur une nouvelle toile. Au long des années 2000, son engouement pour l'opéra a rejoint son exaltation pour la peinture, et notamment pour la mythique galerie de portraits du Metropolitan Opera de New York. Childress, dont la jeunesse parisienne a été marquée par sa participation au groupe punk Lucrate Milk (1981-1984), ne semblait pourtant pas destinée à s'éprendre d'un genre souvent jugé conservateur. « Si j'aime les images d'opéra, c'est parce qu'elles véhiculent des archétypes parfois mineurs, réinterprétés : on reconnaît lady Macbeth à son air méchant et à sa couronne, ce n'est plus du Shakespeare, Aïda est une grosse Ukrainienne peinte en marron, et tant pis si son amoureux lui arrive à la poitrine ! En même temps, l'opéra est un art absolu, magique, car un bon chanteur lyrique fait oublier la réalité physique[2]. » Elle regrette la grande époque des décors en toile peinte, écartés des mises en scène contemporaines, qui tombent parfois dans une simplification démagogique des intrigues pour divertir le public ou dans une sur-intellectualisation des livrets. Elle admire les productions visionnaires de Benjamin Lazar et de Romeo Castellucci, mais trouve à présent son plaisir dans l'opérette.

Tout en s'inscrivant dans la tradition de la peinture d'après photographie, Childress, avec ses portraits de cantatrice, s'emploie à dépoussiérer le genre. Récemment, l'artiste a capturé des images sur Youtube, ce qui lui permet de choisir plus précisément les poses des protagonistes, comme pour la toile *989 – duo* (2018), montrant un pianiste au côté de Luciano Pavarotti et Mirella Freni, légèrement floutés.
Son répertoire d'images marie culture populaire et culture d'élite, le monde des starlettes et celui des divas. Ewa Podleś y a fait l'objet d'un portrait magistral, *793 – famous contralto* (2008), qui trône aujourd'hui dans le salon de la cantatrice polonaise à la carrière internationale, qui en a fait l'acquisition. Après l'avoir entendue au théâtre des Champs-Élysées dans la *Symphonie n° 3* de Gustav Mahler, puis à l'Opéra de Toulon en 2005 dans *Tancrède* de Gioacchino Rossini, Childress choisit un cliché de Podleś à ses débuts dans le rôle titre de *Rinaldo* au Metropolitan Opera en 1984, qu'elle joue en alternance avec Marilyn Horne. Comme à son habitude, l'artiste retouche l'image avant de peindre en opérant un léger recadrage, et fait culminer la toile à près de deux mètres de hauteur, format le plus grand qu'elle pouvait réaliser dans son atelier à l'époque. Dans ce portrait en buste, la peintre questionne à la fois la notion de genre, soulignant la moustache que la chanteuse arbore fièrement, et l'univers du spectacle et de l'artifice, mettant à l'honneur sa majestueuse coiffe en plumes.
Parmi les nombreuses chanteuses et musiciennes – de la mezzo-soprano Susan Graham à la batteuse Karen Carpenter –, la soprano Olga Guryakova est dépeinte sous les traits tristes et contrariés de Tatiana, avec, à l'arrière-plan, le personnage flouté d'Eugène Onéguine, dans une scène de l'opéra éponyme de Tchaïkovsky. Cette œuvre est devenue dans un second temps le panneau central d'un triptyque intitulé *773-776-770 – les couleurs éclatantes, vous devez renoncer à..., la salle à manger*, parfois exposé accompagné de l'air du prince Grémine, joué au trombone. Les deux toiles qui l'entourent, appartenant à la série dite des tableaux d'intérieur, dévoilent un univers bourgeois caractérisé d'abord par un mobilier moderne aux couleurs fluo, prisées par l'artiste, puis par un décor classique à dominante noir et blanc – la robe grise de la cantatrice, au centre de la composition, faisant le lien. Dans une sorte de travelling anachronique, le regard recrée à travers ces peintures, pourtant réalisées indépendamment, une mise en scène d'*Eugène Onéguine*. Ce triptyque, s'il est révélateur de la fascination de Childress pour le décor, interroge également le médium pictural : « Je ne m'intéresse pas particulièrement au design, aux meubles ou à la décoration. Par contre, le statut du tableau, son rôle, sa place est une grande question pour moi, que ce soit dans ces intérieurs, dans les musées, dans les séries télé ou à l'opéra[3]. » L'artiste constate à regret que, dans les pièces où une toile tient l'un des rôles importants du livret, sa réalisation est souvent négligée ou grotesque. Et, si elle s'inspire désormais d'autres univers, elle rêve aujourd'hui encore de peindre le portrait de Pamina dans *La Flûte enchantée* ou celui de Marie-Madeleine dans *Tosca* et de présenter, pour la première fois, son travail sur la scène d'un opéra. — ANNE HORVATH

1 Entretien de l'auteur avec l'artiste, Paris, 7 décembre 2018. 2 Nina Childress citée par Yannick Miloux, in *Nina Childress : tableaux*, Paris, Galerie Bernard Jordan et Semiose, 2008, p. 57. 3 Nina Childress citée par Yannick Miloux, in *ibid.*, p. 56.

← Nina Childress,
989 – duo, 2018
Huile sur toile,
38 × 61 cm
Paris, galerie
Bernard Jordan

↗ Nina Childress,
793 – famous contralto,
2008. Huile sur toile,
195 × 130 cm
Collection Ewa Podleś
et Jerzy Marchwinski

→ p. 252-253
Nina Childress,
773-776-770 –
triptyque Onéguine,
2006. Huile sur toile,
195 × 271 cm
Paris, galerie
Bernard Jordan

PINA BAUSCH

Blaubart

Création à l'Opernhaus
Wuppertal, 8 janvier 1977

En 1977, quatre ans après avoir accepté la proposition du directeur des théâtres de Wuppertal, Arno Wüstenhöfer (1920-2003), de devenir chorégraphe du ballet des Wuppertaler Bühnen, où ses débuts seront marqués par le rejet violent d'une partie des spectateurs, la chorégraphe allemande Pina Bausch (1940-2009) crée sa propre version de l'histoire de Barbe-Bleue. En choisissant de l'intituler *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper "Herzog Blaubarts Burg"* (« Barbe-Bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók *Le Château de Barbe-Bleue* »), elle indique précisément son cadre dramaturgique et musical. L'opéra composé par Béla Bartók (1881-1945) en 1918, ici enregistré sur un magnétophone qui déroule sa bande pendant le spectacle, est sans cesse stoppé, rembobiné et relancé en direct par l'interprète principal, Jan Minařik, dans le rôle de Barbe-Bleue. Cette partition découpée par le protagoniste, au diapason de ses humeurs hargneuses, relance l'action comme on repique à une veine, celle pressante de la violence et du sexe.

L'adaptation de la chorégraphe atteint des sommets de brutalité physique. Elle exacerbe jusqu'à un point fatal la relation entre les femmes et les hommes jusqu'à ce qu'ils deviennent des couples hagards, défaits. Les duos sont d'une puissance terrifiante par leurs portés acrobatiques, leurs étreintes secouées et cassantes. Des valses folles, des courses échevelées font écho à des guirlandes lentes, des corps prostrés. Des cris, des rires et des miaulements hérissent l'atmosphère. Les stéréotypes du féminin et du masculin fonctionnent pleinement.

La scénographie imaginée par Rolf Borzik (1944-1980), collaborateur et compagnon de Pina Bausch, renforce cette chorégraphie, qui donne la chair de poule. Simple mais inconfortable, en prise directe avec les racines du conte, elle cadre l'action dans une salle cernée de portes – en écho au livret de l'opéra – qui ne contient que quelques chaises. Le sol, couvert de feuilles mortes, signature de Borzik, rappelle la forêt et son imaginaire, évoque la mort. Les bruissements, sous les pas et les courses des danseurs, toute la durée du spectacle, sont pour beaucoup dans la levée d'angoisses que suscite cette œuvre. Parmi les vingt-cinq interprètes qui se déchaînent sur la scène, on trouve les personnalités qui vont devenir emblématiques du Tanztheater Wuppertal, comme Jan Minařik et Jo-Ann Endicott.

Cette pièce majeure dans le parcours de Pina Bausch est à la hauteur du scénario d'amour, de peur et de curiosité imaginé par Charles Perrault (1628-1703). Le conte met en scène un homme laid à la barbe bleue qui égorge l'une après l'autre ses femmes, toutes victimes de leur envie de forcer un secret : il leur intime de ne pas aller voir dans un petit cabinet et elles y filent. Pour y mourir. *Le Château de Barbe-Bleue* est le seul opéra composé par Béla Bartók, en Hongrie. Fondée sur le livret du dramaturge et cinéaste hongrois Béla Balázs, qui revisite le conte de Perrault, cette œuvre en un acte et une heure a été écrite en six mois par le compositeur. Depuis sa création, la production du Tanztheater Wuppertal a été présentée, entre 1977 et 1994, dans quinze villes d'Allemagne, du Canada, des États-Unis, d'Italie, d'Australie et de France. — ROSITA BOISSEAU

Pina Bausch, *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper « Herzog Blaubarts Burg »*, 1977, avec Beatrice Libonati et Jan Minařík. Photo Ulli Weiss

KAREN SARGSYAN

Dialogue with Parajanov

Grandeur nature et en trois dimensions, les personnages en papier de Karen Sargsyan (né en 1973), mis en scène dans de tourbillonnants tableaux vivants, sont reconnaissables entre mille. Ces figures historiques – rois, savants, artistes, clowns et autres archétypes ou personnifications –, toutes composées de nombreuses couches de papier, se caractérisent par d'ingénieux détails : une collerette, les boucles d'une barbe, la délicatesse d'une main, d'un genou ou d'une chaussure. L'expression des visages fait l'objet d'une grande attention. Si ces personnages semblent sortis d'une autre époque, il émane de l'ensemble des scènes quelque chose d'intemporel. Sans croquis préparatoire, en quelques mouvements rapides, les différentes parties sont découpées aux ciseaux ou au cutter dans du papier. Une seule installation nécessite souvent des milliers de feuilles de différentes épaisseurs, que l'artiste peint au préalable dans les couleurs désirées. Sargsyan, autodidacte, a développé cette technique lui-même. Depuis 2017, il utilise aussi de l'aluminium, épais d'un millimètre, dont il tire comme par magie des formes en creux, en éventail ou en saillie.

Sargsyan ne se sert pas du papier pour dessiner ses histoires, mais pour les incarner dans l'espace. Ce matériau joue un rôle essentiel dans l'histoire et l'évolution de l'Humanité. L'Homme lui a confié des pactes et des traités décisifs, des lois, des théories, des convictions religieuses et des visions du monde, mais aussi des romans, des opéras et des pièces de théâtre. Les récits frémissants que Sargsyan nous présente évoquent la politique, la science, la philosophie, la religion et l'histoire – y compris l'histoire de l'art et de la culture. Ils témoignent d'une curiosité pour l'influence de la société sur l'être humain, cet être humain qui n'est qu'un petit maillon de la chaîne et qui rencontre sur son chemin des forces puissantes telles que l'esprit du temps et du lieu. Dans les thèmes que Sargsyan, d'origine arménienne, met en scène, la Russie n'est jamais loin. Il a par exemple abordé l'ascension et la chute du richissime oligarque Mikhaïl Khodorkovski, le vrombissement de la machine de propagande et les limites de la liberté d'expression[1].

À travers des scènes baroques, Sargsyan représente souvent un moment décisif dans l'histoire du monde ou dans l'existence d'une personne réelle ou fictive : celui où l'ancien ne suffit plus, où la réalité ou l'image de soi vacille, un moment à partir duquel rien ne sera plus pareil. Ainsi Mikhaïl Khodorkovski, ancien partisan pro-russe, s'est-il engagé pour la liberté d'expression dans un exil volontaire – un parcours digne de Shakespeare ou d'Euripide. Autre personnage dont la vie se lit comme une pièce de théâtre et à qui Sargsyan a consacré une installation[2], Grigori Perelman : ce mathématicien russe contemporain s'est cloîtré huit ans dans son bureau pour démontrer dans une solitude totale la conjecture de Poincaré. Ses travaux lui ont valu une récompense d'un million de dollars qu'il a refusée pour des raisons morales, préférant continuer à vivre avec dix-neuf roubles (deux euros) par jour. Sa contribution scientifique a profondément modifié notre conception de l'Univers. L'histoire de Kurt Gödel, qui pourrait elle aussi inspirer un opéra, constitue un autre exemple[3]. Dans les années 1970, ce scientifique singulier a prouvé l'existence de Dieu. Parallèlement, cet homme brillant souffrait d'idées si délirantes qu'elles allaient indirectement entraîner sa mort. Karen Sargsyan est attiré par des personnalités aux multiples facettes, en conflit avec elles-mêmes, ou qui aboutissent à des conclusions étonnantes.

La sensibilité existentialiste de Sargsyan a peut-être été nourrie par son propre parcours. La dislocation de l'Union soviétique au début des années 1990 a constitué pour lui un véritable bouleversement : la fin de l'hégémonie russe lui fait perdre son identité du jour au lendemain. Suivront des années d'agitation politique et de désarroi, jusqu'à ce que l'artiste demande l'asile aux Pays-Bas en 1998. Aussi Sargsyan considère-t-il la vie comme un grand théâtre dans lequel chacun joue son propre rôle. Il se sert de procédés théâtraux pour braquer les projecteurs sur la condition humaine : comédie et tragédie, satire et absurdité, allégories et symboles, amplification et exagération. Ses figures baroques campent leurs personnages avec des gestes pleins de pathos et de grandeur, mais aussi avec le raffinement subtil et l'élégance d'un danseur de ballet. Elles paraissent se parler ou se battre, le bras tendu, la tête penchée en arrière. Parfois, l'artiste renforce encore cette mise en scène dynamique en faisant bouger des figures ou des éléments de l'installation grâce à de petits moteurs.

Les sculptures de Karen Sargsyan s'inscrivent dans une riche tradition de l'histoire de l'art : le style baroque, avec ses poses tourmentées et ses attitudes maniéristes ; les tableaux d'histoire des XVIe et XVIIe siècles, avec leurs compositions complexes ; mais aussi le réalisme socialiste avec ses scènes épiques et son attention portée à l'anatomie. D'autres références classiques et contemporaines – les tragédies grecques, la Bible, Rabelais, Dostoïevsky, Tarkovsky et Fellini – transparaissent dans la façon dont l'artiste porte le thème à un niveau supérieur et lui confère un sens universel. Sargsyan a grandi avec les opéras de Verdi, Tchaïkovsky et bien d'autres compositeurs. Il écoutait les trente-trois tours de ses parents en attendant d'être en âge d'aller à l'opéra. Son amour de l'opéra se manifeste de multiples façons dans ses propres créations, non seulement par la mise en scène, les postures théâtrales et l'expression de ses personnages, mais aussi par l'utilisation de la musique (notamment la musique d'opéra) dans ses installations et par les allusions aux opéras et aux compositeurs. Il a par exemple réalisé des sculptures inspirées de *La Flûte enchantée* de Mozart[4] et de *Casse-Noisette* de Tchaïkovsky[5]. — NANDA JANSSEN

Traduit du néerlandais par Catherine Tron-Mulder

1 *Prisoners of Conscience* («Les Prisonniers d'opinion»), 2011 et *Selfie against the backdrop of obscurantism* («Selfie sur fond d'obscurantisme»), 2017. 2 *The New Gravitation* («La nouvelle gravitation»), 2011. 3 *Journey to the New Jerusalem* («Voyage vers la Nouvelle Jérusalem»), 2014. 4 *Wolfgang without Wig, with a Magic Flute* («Wolfgang sans perruque, avec une flûte enchantée»), 2017. 5 *Self-portrait with Nutcracker* («Autoportrait avec Casse-Noisette»), 2012.

Karen Sargsyan,
Sayat Nova (détail), 2019
Papiers découpés, 170 × 120 × 110 cm

Ashik Kerib, 2019
Papiers découpés, 202 × 70 × 80 cm

Parajanov, 2019
Papiers découpés, 160 × 90 × 90 cm
Courtesy de l'artiste, coproduction Centre Pompidou-Metz et Mondriaan Fund

Coda

Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2018. Vidéo HD, couleur, sonore, 5'47"
Production 3e Scène, Opéra national de Paris et Les Films Pelléas

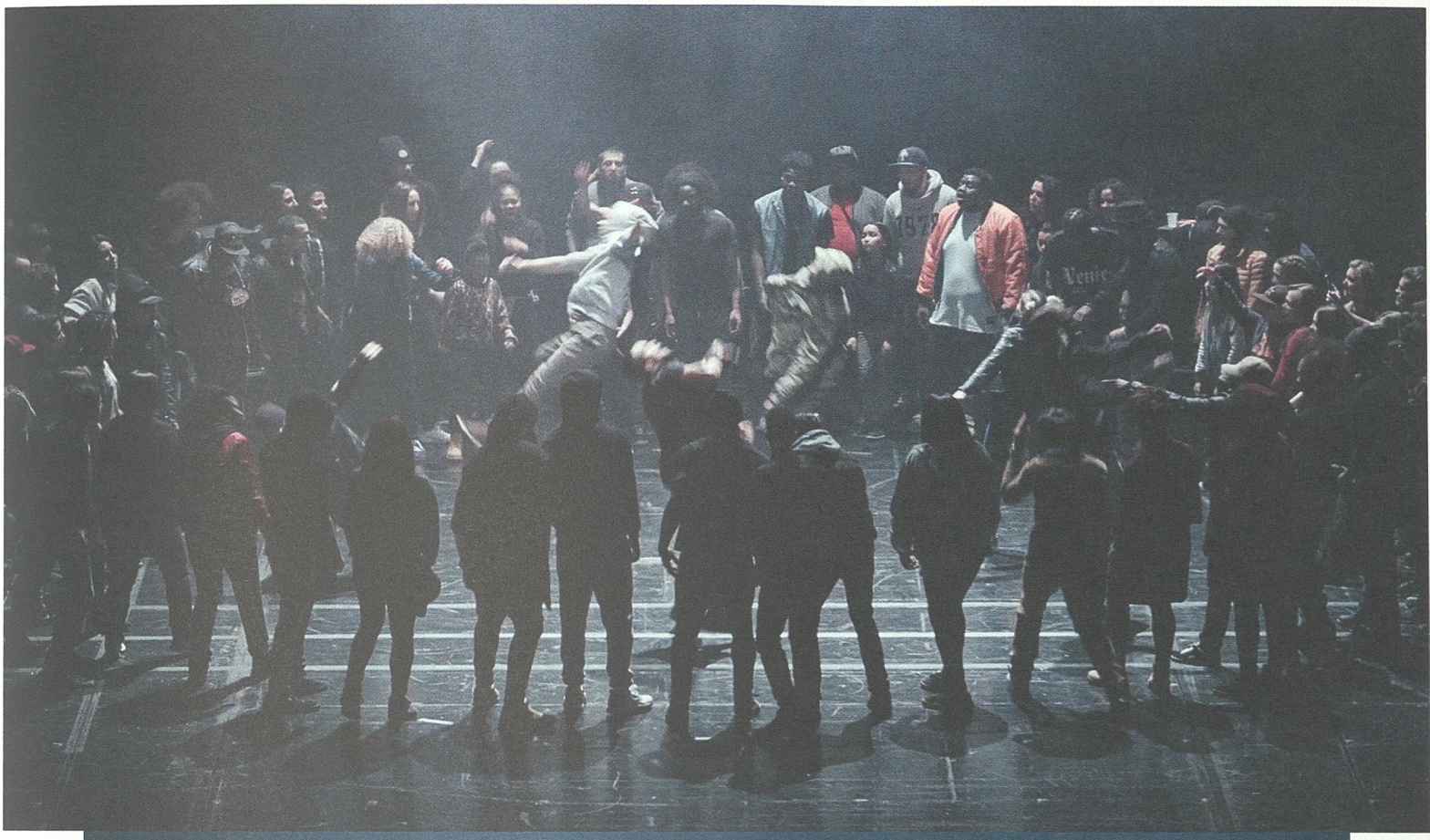
CLÉMENT COGITORE

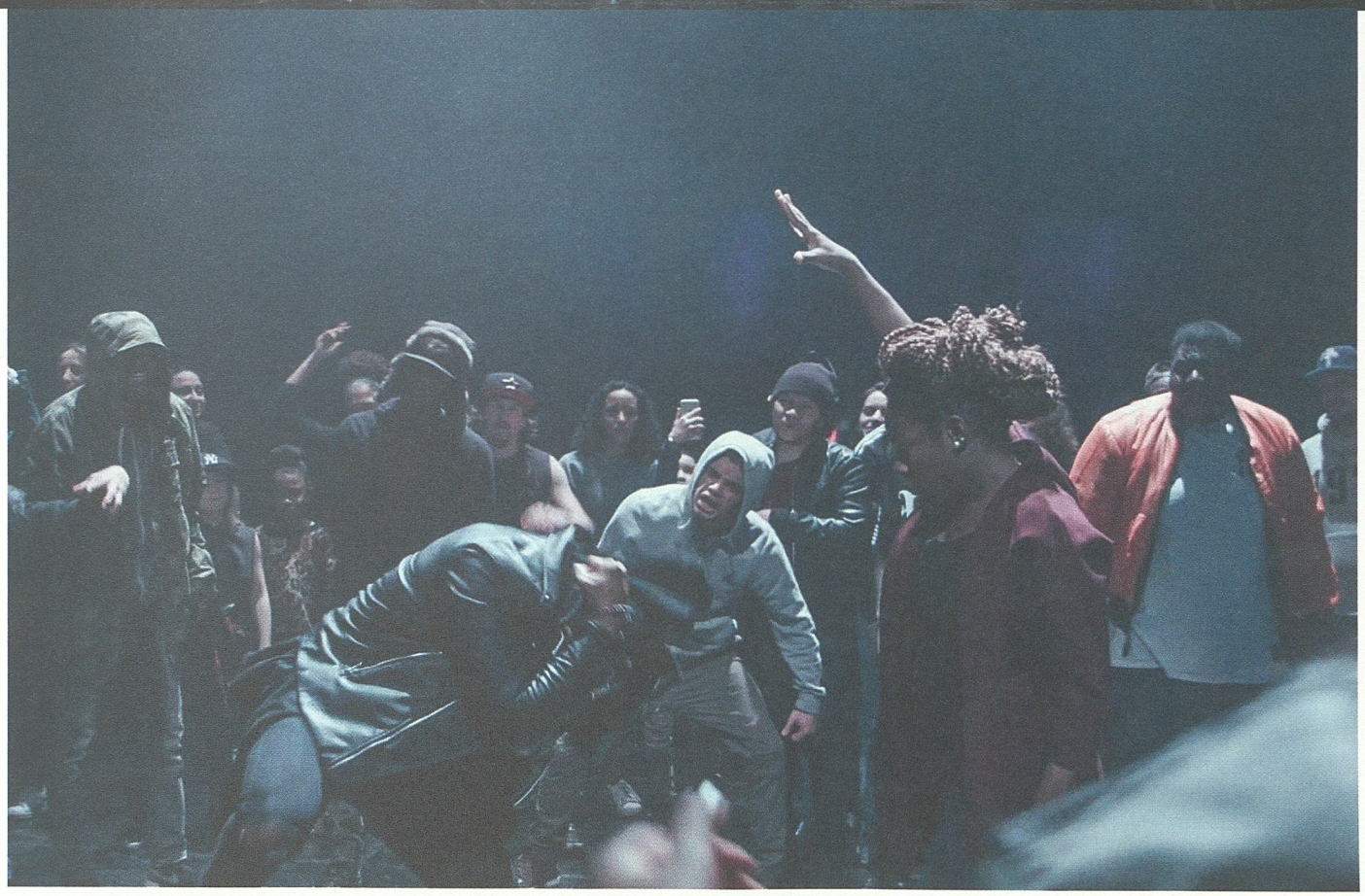
Les Indes galantes

«Le krump est [...] une danse du dedans, authentiquement spirituelle, faite pour débusquer des monstres [...], c'est un rite inventé, une sorte de louange forcenée, la contorsion brutale de celui qui refuse la camisole contemporaine. Ces danseurs nous disent: Qu'arrive-t-il à la force qui nous mène? Que signifie ce monde échoué? Qui vit dans l'obscur de nous-mêmes? Cette danse est une chance car elle est un partage de la violence qui nous fonde et un moyen de la comprendre en se délivrant du discours. C'est une danse du début ou de la fin des temps qui dit l'essentiel de ce qui fait un homme aujourd'hui, un secret pour lui-même vivant debout au plus noir de sa propre nuit[1].» Surgissement d'une lumière dans l'obscurité, comme l'union de deux mondes artistiques: celui du krump (*Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise* ou «élévation du royaume par le puissant éloge»), danse urbaine aux gestes et attitudes déstructurés, avec celui de l'opéra-ballet *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau. À l'invitation de la «3e Scène», plateforme numérique de l'Opéra national de Paris, Clément Cogitore (né en 1983) effectue une transposition du répertoire opératique ainsi que de ses paramètres de représentation et de diffusion. Interrogeant le pacte de croyance qui lie l'œuvre et le spectateur, il explore dans cette vidéo, comme dans ses travaux précédents (films, installations et photographies), les modalités de cohabitation des hommes avec leurs rituels, leurs représentations, voire leurs visions. Alors que nous vivons dans un monde d'images, l'avènement du sacré, les stratégies symboliques des grands récits et les pratiques communautaires s'inscrivent dans une réflexion plus complexe qui serait celle de la force libératrice de l'art tant par son irrationalité que par sa transcendance.
Tels les portables qui filment la performance, la caméra, au cœur de l'action, se met au diapason de la danse pour faire corps avec les krumpers. Tournée en quelques heures sur la scène de l'Opéra Bastille, cette vidéo retrace la scène finale des *Indes galantes*. Œuvre phare, créée en 1735 à l'Académie royale de musique, cet opéra-ballet a été inspiré à Rameau par un spectacle de danse d'Indiens de Louisiane donné en 1725 à la Comédie-Italienne. Genre hybride composé d'un prologue et de quatre entrées, il a pour sujet principal l'amour dans les contrées lointaines. Célébrant la paix retrouvée entre les «sauvages» et les armées colonisatrices mais également l'union scellée entre deux personnages, cette scène dansée vient clore la quatrième entrée, intitulée «Les Sauvages». Malgré l'intrigue amoureuse d'une grande légèreté, elle révèle des enjeux plus complexes: la représentation du monde par l'homme occidental, à travers son fantasme et sa fascination pour l'exotisme. Toute une géopolitique à l'épreuve des lois du cœur.
Clément Cogitore réévalue, à la lumière de notre époque, l'expérience collective et le partage des émotions. Il inscrit cet opéra dans un espace urbain et politique dont il interroge les frontières, nous conviant à une cérémonie quasi initiatique qui atteint sa plus haute intensité dans les mouvements exacerbés des danseurs. Affirmant son caractère collectif et sacré, le krump, enfant furieux du hip-hop, est un mouvement récent qui existe encore peu sur les scènes institutionnelles. Au tournant des années 2000, dans les ghettos de Los Angeles, cette danse hyperexpressive et d'apparence agressive, aux mouvements rapides et saccadés, est un mode de vie et un moyen d'expression à la dimension spirituelle. Comme un bal de rue où hommes, femmes et enfants créent des figures spectaculaires, elle est ici directement connectée à la musique de Rameau, où dominent les percussions. Mélange de chaos, d'improvisation et de chorégraphie maîtrisée, cette bataille contre l'oppression est l'héritière «d'une réalité sociale complexe qui transforme l'art et la musique en moyens de résistance face à une société hostile et fragmentée sur le plan ethnique et social[2]». Car le krump est une forme de résistance aux guerres de gangs, aux trafics de drogue, aux interpellations violentes de la police et aux émeutes raciales. Prônant le dépassement de soi, le respect de l'autre, les krumpers s'affrontent et extériorisent leur rage contenue pour mieux l'apprivoiser. Cette danse urbaine aux racines africaines, à la fois moderne et ritualisée, joue un rôle social et vital: c'est un espace de partage, de défi et d'épanouissement, voire d'*empowerment*[3].
Si nos modes actuels de perception des images réactualisent des formes anciennes, l'artiste est celui qui peut les révéler et les court-circuiter. Ces corps en puissance sont portés par un mouvement commun, celui de la résistance et de la liberté et ce combat est celui de l'artiste. *Crossover* réussi, cette déclaration d'amour pour des formes anachroniques propose une relecture tant de l'espace scénique que de son aura en une extase visuelle aux pouvoirs émancipateurs. — MARIANNE DERRIEN

Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2018. Vidéo HD, couleur, sonore, 5'47". Production 3e Scène, Opéra national de Paris et Les Films Pelléas

——— 1 Heddy Maalem, note d'intention pour la pièce chorégraphique *Éloge du puissant royaume*, mai 2012, première création à l'Atelier de Paris – Carolyn Carlson, le 11 avril 2013; http://www.heddymaalem.com/unecreation.php?id=22, consulté le 20 février 2019. 2 Stéphane Partel, «Le krumping: entre danse de rue ritualisée et culture hip-hop», *in* Jérémie Kroubo Dagnini (dir.), *Musiques noires. L'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2016, p. 411. 3 Ce terme signifie littéralement «renforcer ou acquérir du pouvoir». Il est utilisé en France depuis la fin des années 1970 dans des domaines comme le service social, la psychologie sociale, la santé publique, l'alphabétisation des adultes ou le développement communautaire. Voir Anne-Emmanuèle Calvès, «"Empowerment": généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement», *Revue Tiers Monde*, 2009, n° 200, p. 735-749.





LA CRÉATION DE NOUVELLES FORMES RESTE UN DÉFI

•

Conversation entre Jan Vandenhouwe,
directeur artistique de l'Opera Vlaanderen,
et Antonio Cuenca Ruiz,
dramaturge à La Monnaie de Bruxelles

In memoriam Gerard Mortier

ANTONIO CUENCA RUIZ **Certains développements récents de la mise en scène ont entraîné l'arrivée de plasticiens à l'opéra. Pour une part hérités des avant-gardes du début du XXe siècle, ces développements ont été grandement soutenus et défendus par Gerard Mortier, dont vous avez été un proche collaborateur. Qu'est-ce qui le poussait à inviter des artistes visuels à l'opéra ?**

JAN VANDENHOUWE Plusieurs raisons présidaient à ce choix. Avant d'envisager des questions liées à l'espace scénique, Gerard Mortier ancrait sa réflexion dans une certaine vision de l'identité européenne et dans une interprétation personnelle des origines de l'opéra. Pour lui, l'identité européenne n'était en rien une construction récente mais une réalité : les populations des pays européens appartiennent à une grande communauté culturelle qui s'est constituée dans le temps, notamment grâce aux échanges entre musiciens et artistes d'opéra. Aujourd'hui, la conscience de cette communauté culturelle est un puissant outil dans la recherche de solutions aux problèmes politiques et économiques que connaît l'Europe. Quant aux origines de l'opéra, avec le *dramma per musica* chez Claudio Monteverdi, disons que Mortier cherchait à réactiver ce genre, dont la théâtralité, née d'une association entre texte et musique, primait la virtuosité vocale et la superficialité ornementale en général. Aussi Gerard Mortier ne s'intéressait-il pas à ce qui relevait du *décor*. Le terme « décor » renvoie d'emblée à un objet qui tient du « décoratif », de la toile de fond. Gerard Mortier refusait – et c'est un refus que je partage – de laisser le rideau se lever sur un certain nombre de clichés, continuellement repris sans être remis en question. Selon lui, il était important de développer des espaces à proprement parler théâtraux, c'est-à-dire des scénographies qui manifestent visuellement une idée ou interprétation de la pièce. Pour cela, il prenait le risque d'inviter des collaborateurs de choix : des scénographes qui relayaient sa vision, tels Achim Freyer, Anna Viebrock ou Małgorzata Szczęśniak, et des plasticiens. Certaines propositions de Gerard Mortier, qui à l'époque ont pu choquer une partie des spectateurs, participaient en réalité à un questionnement plus profond et invitaient l'assistance à renouveler sa perception du répertoire lyrique.

ACR **Entre les années 1960 et 1980, des spectacles lyriques notables ont été réalisés par des metteurs en scène de théâtre – Patrice Chéreau ou Giorgio Strehler, par exemple. Ces derniers ont renouvelé la mise en scène d'opéra en proposant d'originales mises en perspectives historiques, transpositions, etc., des approches que je subsumerais sous les catégories plus larges d'« interprétation » ou de « lecture ». Il me semble cependant que les artistes visuels ne s'inscrivent pas dans cette tendance. Ceux-ci livrent en effet moins une *interprétation* qu'un rapport à l'œuvre de l'ordre du *sensible*. Ils nous donnent moins à lire un spectacle qu'à l'éprouver, faisant ainsi basculer la mise en scène d'opéra d'un régime sémiotique à un régime davantage phénoménologique. Le travail de Patrice Chéreau est certes indissociable des architectures qu'imagine Richard Peduzzi et présente des caractéristiques éminemment picturales, mais il est significatif que l'on entende parler du *Ring* « de » Chéreau tandis qu'il est question du *Rake's Progress* « de » David Hockney sans que le metteur en scène de ce dernier spectacle soit forcément mentionné. La participation des plasticiens à des mises en scène d'opéra réévaluerait donc la perception et la compréhension que nous avons des œuvres, tout comme de certaines fonctions de premier plan, voire des processus de création établis.**

JV Gerard Mortier a toujours soutenu que les plasticiens ont poussé les metteurs en scène à considérer les choses autrement. Travailler avec un plasticien implique des approches et des questionnements différents – ce qui s'est vérifié avec des projets marquants tels que le *Tristan und Isolde* par Bill Viola et Peter Sellars à Paris ou le *Saint François d'Assise* par Emilia et Ilya Kabakov à la Ruhrtriennale (2003, p. 265). Un metteur en scène comme Pierre Audi a aussi beaucoup œuvré dans cette direction, en étant à l'origine de collaborations avec des artistes qu'il a ensuite soutenus en tant que metteur en scène. Il n'y a d'ailleurs pas que l'approche du répertoire, des fonctions et des processus de création qui se trouvent renouvelés. La composition du public est également influencée par la venue de plasticiens à l'opéra, qui amènent avec eux de nouveaux spectateurs. Quand a eu lieu la création du *Tristan* par Bill Viola, à Paris en 2005 (p. 108), une partie de l'auditoire était sans aucun doute attirée par les créations vidéos de l'artiste. Réciproquement, certains des habitués de l'Opéra de Paris ont pu découvrir l'œuvre d'un vidéaste qu'ils ne connaissaient pas encore. Cette mise en jeu du public par la rencontre avec des plasticiens s'est particulièrement vérifiée à la Ruhrtriennale, qui a constitué un moment important de la trajectoire de Gerard Mortier. À la Ruhrtriennale, plasticiens et metteurs en scène devaient composer avec des friches industrielles, des espaces insolites totalement différents de leurs lieux de création habituels. Les rapports au public y étaient sans cesse interrogés.

ACR **L'influence des plasticiens ne s'étend toutefois pas encore à l'ensemble du répertoire. Il est révélateur que la majorité des œuvres abordées par des artistes visuels soient assez récentes ou datent tout au plus du milieu du XIXe siècle. Je vois plusieurs raisons à cela. La première serait d'ordre dramaturgique : la relative absence de narration dans les œuvres modernes et contemporaines est propice à des approches plus statiques ou picturales. À cela s'ajoutent des enjeux esthétiques et historiques : une réactivation plus ou moins consciente de l'idéal**

wagnérien d'œuvre d'art totale et, plus généralement, une inscription dans un processus historique qui débute avec Wagner, en tant que penseur, et qui se développe grâce à des scénographes tels qu'Adolphe Appia – un processus au cours duquel s'opère le passage du décor à la scénographie que vous signaliez, riche d'implications dans d'autres domaines. Mais un paradoxe affleure ici : c'est dans l'opéra que de grands bouleversements esthétiques propres à la modernité trouvent leur source, or, l'opéra est aujourd'hui l'un des derniers genres à s'approprier certains phénomènes artistiques que d'autres domaines, notamment les arts visuels ou la danse, ont assimilés depuis longtemps. Comment expliquez-vous ce temps de retard avec lequel certaines évolutions se répercutent sur l'opéra ?

J V Du fait des contraintes propres aux institutions et d'une partie du public, l'opéra est sans cesse menacé par la routine. Il peut avoir tendance à devenir conventionnel, mais je suis convaincu qu'une dynamique vertueuse est au contraire possible. À l'opéra, la création et la recherche se stimulent mutuellement. Quand Gerard Mortier était le directeur de La Monnaie, à Bruxelles, l'opéra était un foyer d'où rayonnaient des créations originales. L'influence de La Monnaie s'est ensuite fait sentir dans d'autres disciplines, entre autres la danse ou les arts plastiques.

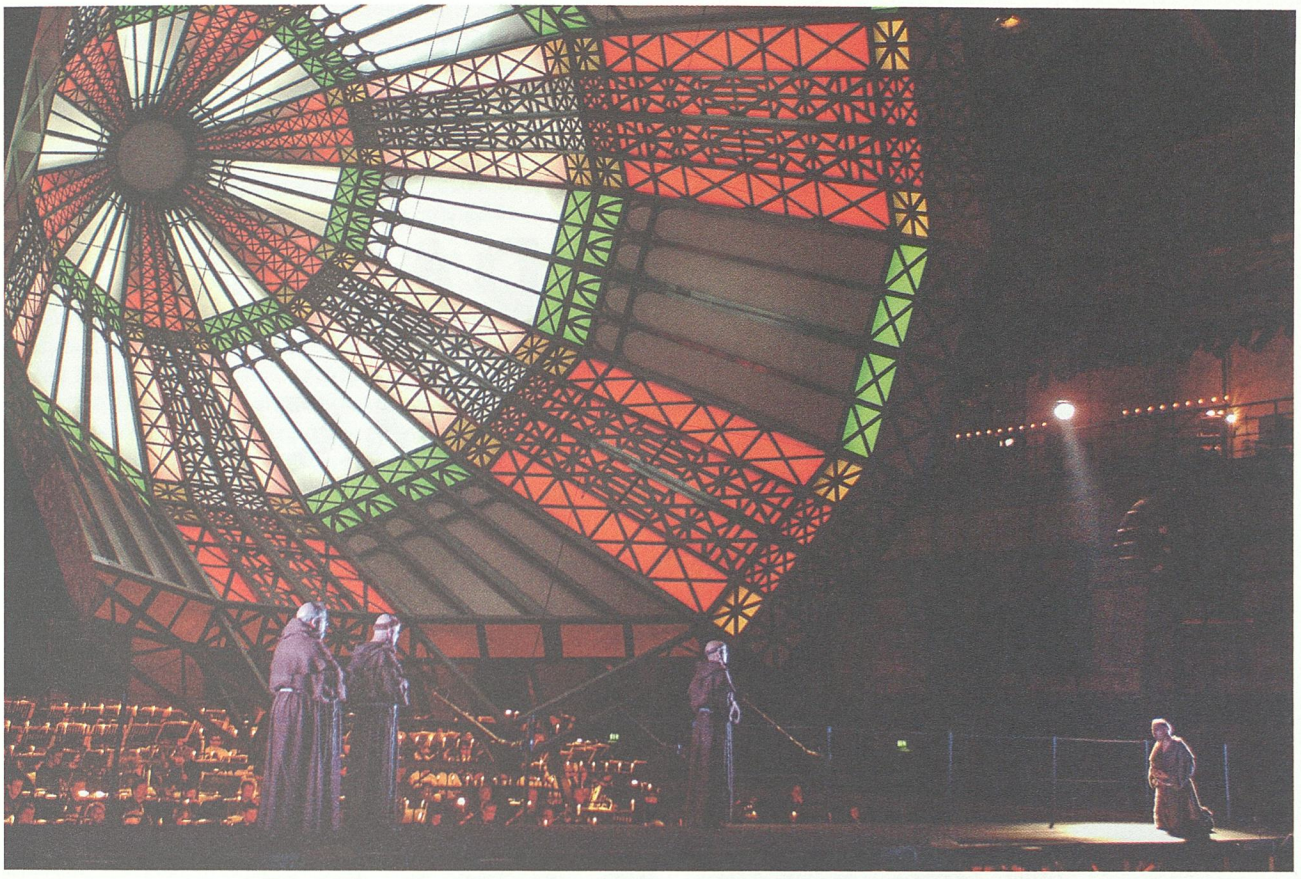
A C R S'agit-il d'une ambition que vous partagez ? Reprenez-vous les projets de Mortier à votre compte, comme dramaturge puis comme directeur de l'Opera Vlaanderen ?

J V Je crois qu'il faut poursuivre les chantiers initiés par Gerard Mortier. Beaucoup d'artistes, directeurs ou curateurs inspirés par Gerard Mortier les poursuivent à leur manière. Il me paraît important d'observer ce qui se passe aujourd'hui dans les arts visuels. Si nous voulons que l'opéra, en tant que forme, progresse, il ne faut pas chercher qui sont les bons metteurs en scène d'opéra. Plutôt qu'à des metteurs en scène rompus au métier, Mortier prenait d'ailleurs le risque de confier les œuvres majeures et les piliers du répertoire à des créateurs, plasticiens, architectes ou réalisateurs qui n'avaient encore jamais mis en scène d'opéra – je pense au *Don Giovanni* mis en scène par Michael Haneke, créé en janvier 2006 au palais Garnier, à Paris (p. 21).

A C R Je vais me faire l'avocat du diable en affirmant que l'invitation d'artistes novices à l'opéra, en l'occurrence de plasticiens, n'est pas sans risque. Il n'est pas exclu que les contraintes propres à l'opéra placent le travail de ces artistes dans un entre-deux qui ne satisfait ni le public d'opéra ni les amateurs d'art contemporain. L'association d'un artiste visuel à un metteur en scène ou à un compositeur ne garantit pas un résultat organique. Nous pouvons en effet imaginer des collaborations quidonnent lieu à des superpositions ou à des agrégations de langages, sans fusion ni dialogue. En un sens, ce dernier cas de figure se rapprocherait moins de l'œuvre d'art totale wagnérienne que des pratiques en cours dans le Grand Opéra français, où artistes et maîtres d'atelier réputés prennent en charge une partie du spectacle (toiles, costumes, etc.) sans réfléchir à l'intégrité de la représentation dans son ensemble. Comment contourner ces écueils ?

J V Impliquer un plasticien dans un spectacle d'opéra demande beaucoup de temps et de patience. Les plasticiens ont souvent des exigences inhabituelles et peuvent attendre de l'espace scénique qu'il ait la même qualité et minutie que leurs œuvres présentées dans des galeries ou des musées. Il me paraît donc difficile de faire l'économie d'un certain nombre d'échanges, de discussions, ou d'un accompagnement, qui aident au développement de la dramaturgie du spectacle tout en favorisant la collaboration entre les différents artistes. Ce type de dialogue me semble également être un bouclier efficace contre plusieurs dangers – au premier rang desquels se trouve, d'après moi, une forme de sensationnalisme qui consiste à inviter des artistes prestigieux pour leur seul nom et indépendamment d'un projet cohérent. À rebours de cela, le *Tristan* de Bill Viola et Peter Sellars est l'exemple d'une collaboration réussie (p. 108-111). Il est le fruit de très nombreuses années de préparation, d'échanges et d'expérimentations. Après sa création, ce *Tristan* est devenu un spectacle culte, comme s'il était devenu une création à part entière.

A C R L'opéra a donc une temporalité propre dont nous ne pouvons pas faire l'économie. Cette temporalité apporte un autre élément de réponse à ma remarque précédente, sur la répercussion différée d'évolutions en cours dans les arts : ces évolutions se manifesteraient dans l'opéra après coup en raison du temps nécessaire à la création. Un paradoxe demeure, néanmoins, entre le conservatisme inhérent aux institutions lyriques et la nécessité propre au genre d'innover et de se réinventer sans cesse. Par conservatisme, je n'entends pas ici le conservatisme d'une partie du public, mais celui des maisons, qui établissent de fait un canon dont elles assurent la reproduction selon des schémas donnés. Selon moi, deux cas de figure expriment ce paradoxe, que j'envisage comme un rapport dynamique. Le premier concerne les créations mondiales. La majorité d'entre elles obéissent encore à des étapes (rédaction d'un livret, composition, livraison d'une partition, mise en scène) déterminées historiquement et institutionnellement, de façon à s'inscrire dans le répertoire préexistant. *Einstein on the Beach* (p. 174-183) en serait un contre-exemple : l'œuvre voit le jour comme un spectacle à part entière, où les bribes de texte, la musique et la mise en scène ne connaissent pas de rapports hiérarchiques entre elles, formant un tout organique qui rend presque impossibles l'inclusion d'*Einstein* dans un répertoire et l'opportunité d'autres mises en scène. Le second cas de figure nous est fourni par Romeo Castellucci. Celui-ci opère un travail de sape de tout ce qui tient du culturel, de tout ce qui est étranger au phénomène



Saint François d'Assise, d'Olivier Messiaen, mise en scène de Giuseppe Frigeni, scénographie d'Ilya et Emilia Kabakov, 2003 (reprise à la Madrid Arena, 2011). Photo Michael Kneffel

artistique (traditions de lecture, conventions sociales, inconscient, etc.) mais qui s'est sédimenté au point de se confondre avec l'œuvre et de se naturaliser. Ce travail-là est manifeste dans *Parsifal* ou *La Flûte enchantée* – des œuvres devenues véritablement culturelles, perpétuées par des institutions qui en assurent l'inscription dans le patrimoine. Quelle est votre approche de ces rapports entre le conservatisme des institutions et les exigences de création caractéristiques de l'opéra ?

J V Mentionner Romeo Castellucci me fait prendre conscience que jusqu'ici nous avons présupposé une distinction entre plasticiens et metteurs en scène. La distinction n'existe cependant pas pour des artistes tels que Castellucci ou Jan Fabre, chez qui le geste créateur est tout à la fois plastique et scénique. Quant aux paradoxes que vous développez, je reste assez pragmatique sur la question. L'opéra en tant qu'établissement offre des outils – plateau, chœurs et orchestre – qu'il s'agit d'exploiter intelligemment et avec lesquels, de fait, nous créons des opéras et assurons leur pérennité. Un compositeur comme Karlheinz Stockhausen a cherché à réinventer l'ensemble des éléments qui constituent l'opéra, en sollicitant des effectifs qui n'ont plus grand-chose à voir avec un orchestre symphonique ou en suggérant des effets de scène impossibles à réaliser avec les techniques disponibles. Stockhausen n'écrivait de toute évidence pas pour les institutions existantes – ce qui, aujourd'hui, rend difficile de monter de nouvelles productions de ses opéras. Jusqu'à quel point les artistes peuvent-ils accepter ou au contraire ignorer le cadre fourni par les institutions lyriques ? Comment pouvons-nous explorer de nouveaux territoires et développer des projets expérimentaux dans ces lieux que sont les maisons d'opéra ? À l'heure actuelle, la création de nouvelles formes reste un défi. Les festivals bénéficient de plus de latitude en matière de créations et apportent des réponses intéressantes à ces questions. Mais je considère que les maisons d'opéra ont aussi la responsabilité de s'y confronter et ne doivent pas ignorer les enjeux propres à la création contemporaine. Les maisons d'opéra peuvent, par exemple, avoir l'initiative de propositions originales et s'associer à d'autres structures de production moins rigides afin d'en assurer la création. Ce que je disais tout à l'heure au sujet des facteurs qui facilitent les processus de création s'applique donc aussi à des projets structurels à long terme. Des collaborations étroites, un travail patient et ambitieux sont requis pour affronter les défis qui attendent la création lyrique dans le futur ●

Entretien réalisé à Bruxelles, le 25 septembre 2018

L'OPÉRA NE DOIT PAS CESSER D'ÉVOLUER POUR PARLER À NOTRE MONDE

•

Entretien entre Stéphane Lissner,
directeur général de l'Opéra national de Paris,
et Stéphane Ghislain Roussel,
commissaire de l'exposition «Opéra Monde»

STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL **En 1967, Pierre Boulez déclarait à *Der Spiegel*, dans un entretien retentissant, qu'il fallait « faire sauter les maisons d'opéra », dénonçant l'amateurisme d'un système et prônant sa rénovation. Cinquante ans plus tard, et après une trentaine d'années passées à la direction de plusieurs institutions lyriques, avez-vous l'impression que ce système a changé ?**

STÉPHANE LISSNER Je le crois, en effet, même si le renouvellement des approches, des lectures et du public ne doit jamais être considéré comme acquis. À la fin des années 1960, l'art lyrique était en crise. Malgré les innovations d'un Walter Felsenstein à Berlin, de Wieland Wagner à Bayreuth ou de Rolf Liebermann, arrivé à la tête de l'Opéra de Paris en 1973, les maisons d'opéra étaient prisonnières d'un star system élitiste et étaient parfois étouffées par la routine et le conservatisme. Un demi-siècle plus tard, la situation est beaucoup plus satisfaisante. Des hommes de théâtre sont passés par là, de Patrice Chéreau à Luc Bondy – dont Peter Stein, Giorgio Strehler, Klaus Michael Grüber ou Bob Wilson. Dmitri Tcherniakov, Krzysztof Warlikowski ou Claus Guth sont aujourd'hui leurs héritiers. Ils apportent leurs visions, puisées souvent au théâtre, et il s'agit de très grands professionnels, très préparés, qui connaissent les œuvres et les partitions sur le bout des doigts et qui sont capables de consacrer du temps aux artistes. Seul un travail approfondi permet de toucher véritablement le public et cela ne se fait pas en quelques jours. À l'époque où je dirigeais le théâtre du Châtelet [de 1988 à 1998], nous avons monté, avec Patrice Chéreau à la mise en scène et Daniel Barenboim au pupitre, le *Wozzeck* d'Alban Berg [1992]. Ils ont répété six semaines avec Franz Grundheber et Waltraud Meier, y compris en passant beaucoup de temps à lire le texte sans aucune musique, ce qui était plutôt déroutant pour nos chanteurs. Les choses ont donc changé, dans le bon sens. Mais il faut rester très vigilants. De nombreux metteurs en scène, engagés partout dans le monde, n'ont pas grand-chose à dire et, même s'il ne faut pas généraliser, les artistes le plus demandés, qui enchaînent les contrats pour des raisons économiques évidentes, rechignent souvent à répéter de nombreuses semaines. Ma conviction est la suivante : si on ne veille pas à conserver une théâtralité forte, on ne parviendra pas à intéresser à l'opéra les nouvelles générations qui réclament des personnages convaincants, une dramaturgie qui parle à notre monde et des artistes lyriques capables d'incarner des personnages et de jouer véritablement. Même lorsqu'il aime la voix pure, le public exige de plus en plus de spectacle, et qui dit spectacle dit théâtralité et lien indissoluble entre théâtre et musique. C'est aussi la responsabilité des directeurs d'opéra de poursuivre sans cesse cet objectif dans leur programmation et dans le choix des équipes artistiques.

S G R **Dans vos choix de distribution, est-ce que vous y pensez beaucoup ?**

S L **Cette exigence de théâtralité est une des données à prendre en compte parmi beaucoup d'autres. Il faut trouver un équilibre car les grandes maisons ont besoin des plus grandes stars qui attirent le public, mais dont les plannings sont extrêmement contraints. Il nous faut aussi des artistes qui s'engagent théâtralement et qui, après plusieurs semaines de répétition avec le metteur en scène, non seulement chanteront, mais aussi joueront, interpréteront leur rôle et embarqueront le public dans l'aventure. En arrivant à la dernière minute, c'est presque impossible. La voix est un instrument extraordinairement ductile et pour en exploiter les mille facettes, musicalement et théâtralement, il faut du temps.**

S G R **Ce que vous dites est assez passionnant, car de l'extérieur, on aurait plutôt l'impression que la formation des chanteurs, d'une part, et l'arrivée salvatrice de ces metteurs en scène de théâtre dans les années 1970, d'autre part, ont entraîné une évolution très nette du jeu d'acteur des chanteurs, et que ce phénomène est désormais totalement assimilé.**

S L **Trouver des successeurs à la génération exceptionnelle des années 1970 n'est vraiment pas facile. Pour un directeur d'opéra, repérer des metteurs en scène jeunes et expérimentés à la fois, et capables de relever le véritable défi que constitue un spectacle d'opéra, est une préoccupation quotidienne. Il y a quelques belles personnalités mais on ne peut pas dire que les directeurs d'opéra aient l'embarras du choix. C'est un vrai problème car je suis inquiet de voir des maisons d'opéra devenir simplement des espaces d'accueil de spectacles sans cohérence et sans profondeur. Il ne faudrait pas que l'on en revienne à une époque où les chanteurs étaient engagés au préalable et où la programmation était définie en fonction, sans aucune idée directrice ni réflexion.**

S G R **Pouvez-vous expliquer cette situation ?**

S L **Elle est le résultat de phénomènes divers. Le point de départ, pour moi, est à chercher dans l'intérêt profond que les metteurs en scène que j'ai cités avaient jadis pour le texte, pour le livret. Ces artistes entamaient leur travail préparatoire et les répétitions avec la volonté de rapprocher toujours davantage la représentation d'un opéra d'une représentation théâtrale. Parallèlement – leurs chemins ne se croisant pas – ont émergé d'autres metteurs en scène, spécialisés dans l'opéra, sans véritable culture théâtrale et je dirais même sans conscience théâtrale. Avec ce profil, la tentation de rester à la surface des choses, d'aller au plus simple, d'une manière un peu paresseuse et confortable, est très forte. Aujourd'hui, les hommes et les femmes de théâtre qui viennent à l'opéra ne sont pas très nombreux. Peut-être la jeune génération trouve-t-elle aussi l'opéra un peu *kitsch,* un peu désuet, la somme de conventions qu'il incarne trop**

malaisé à appréhender. Peut-être, enfin, les metteurs en scène de théâtre d'aujourd'hui, qui déconstruisent volontiers les textes et montent des spectacles avec leurs propres compagnies, n'ont-ils pas envie de se confronter, voire se colleter, avec des chanteurs qu'ils ne connaissent pas et qui sont parfois difficiles.

S G R Quand on parle de plasticiens au sens large, on sent qu'il y a un attrait assez passionnel pour le genre de l'opéra. On pourrait imaginer que les metteurs en scène de théâtre souhaiteraient s'approcher de cette forme d'expression qui est un paroxysme...

S L L'opéra fait peur, c'est certain, et fait quelquefois rêver aussi. Le paradoxe est que certains metteurs en scène, qui ont démontré un réel talent au théâtre, arrivent dans les maisons lyriques avec une attitude plus nonchalante. Je ne me l'explique pas vraiment. Sans doute les contraintes pèsent-elles trop lourd. La durée des répétitions n'est pas la même et, surtout, à l'opéra, la partition est écrite et on ne peut pas l'arrêter même si on est un metteur en scène génial. Peut-être la génération précédente était-elle prête à plus de sacrifices au regard de ce que l'opéra exige. J'ajoute que les metteurs en scène de théâtre viennent rarement à l'opéra à vingt-cinq ans; ils attendent plutôt d'avoir quarante ou quarante-cinq ans. Ils ont besoin de cette période de formation théâtrale avant d'entrer dans le monde lyrique, qui est très exigeant. Peut-être la nouvelle génération, d'ici dix ou quinze ans, va-t-elle amener quelque chose de nouveau. Je suis en tout cas convaincu qu'il doit s'agir d'un perpétuel renouvellement, et que celui-ci ne passera ni par la radicalité du *Regietheater* allemand, ni par un retour aux approches les plus conventionnelles avec le décor à l'arrière-plan et les chanteurs à l'avant-scène, la main sur le cœur. Bien qu'il existe depuis très longtemps, l'opéra doit se battre pour avancer, beaucoup plus que le théâtre ou même la danse.

S G R Pensez-vous, même si c'est loin d'être nouveau, que l'implication de réalisateurs de cinéma peut changer la donne?

S L Dans l'ensemble, cela n'a pas bien fonctionné. Si l'on regarde les productions de certains grands cinéastes, le résultat n'a jamais été très convaincant. J'ai beaucoup d'estime pour Roman Polanski[1] ou Robert Altman[2] mais, dans l'ensemble, le cinéaste n'a rien apporté à l'opéra, contrairement à l'homme de théâtre. Il faut dire que le cinéaste a un handicap: un plateau de théâtre et un plateau de cinéma sont très différents, les équipes artistiques également et la partition domine. Là où l'homme de théâtre peut, y compris pour un opéra, développer un concept, en complicité avec un décorateur, un éclairagiste, un costumier, parfois avec un plasticien, le réalisateur de films, lui, doit tout réinventer, avec des techniques différentes et dans un univers qui n'est pas le sien. Je note d'ailleurs que le décor est beaucoup plus important à l'opéra qu'au théâtre ou au cinéma. La plupart du temps, le public mêle les deux: si l'on dit que la mise en scène est moderne, c'est parce que le décor est moderne, de même pour une mise en scène classique. Au théâtre, on ne dirait jamais une sottise pareille; on réfléchirait à la facture, à la dramaturgie, à la prosodie, à la personnalité et au profil des acteurs.

S G R Avez-vous l'impression que l'implication d'artistes plasticiens parfois totalement étrangers au monde de la scène, telle que le montre l'exposition «Opéra Monde», fait partie d'une mouvance, d'une mode?

S L La vidéo, les images d'une manière générale ont un impact de plus en plus fort sur les productions lyriques et de nombreux metteurs en scène enrichissent leur regard en réfléchissant à l'usage de la vidéo ou du cinéma. Ivo van Hove ou Claus Guth, par exemple, veillent à utiliser la vidéo non pas de manière anecdotique, mais pour donner une dimension supplémentaire à la réflexion et une clé de plus au spectateur. Il nous faut là encore être vigilants: la profusion de technologie, outre qu'elle coûte extrêmement cher, peut, si elle est mal utilisée, écraser le spectacle et la vie de l'œuvre. C'est également une chose à laquelle le directeur d'un opéra doit veiller.

S G R Il y a une quinzaine d'années, je me suis entretenu avec Mauricio Kagel, qui trouvait déroutant de voir comment, avec les nouvelles technologies, les créateurs se comportaient comme des antiquaires...

S L D'une certaine manière, il a raison, surtout que le public d'opéra joue aussi volontiers le rôle de gardien du temple. Ce n'est pas évident de forcer la porte! La plupart des théâtres ont tendance à se comporter comme des directeurs de musée qui se bornent à présenter du déjà vu, car la prise de risques n'est pas tendance.

S G R Comment voyez-vous le public? Percevez-vous une évolution?

S L La question est difficile car, à Paris, le public est polymorphe et très différent de celui des autres grandes capitales mondiales. Une des caractéristiques les plus importantes à mes yeux – et très réjouissante – est l'âge moyen, qui est l'un des plus bas d'Europe, environ quarante-six ans pour le lyrique et quarante-deux pour le ballet, avec une progression notable du public de moins de vingt ans. Le public parisien est un des plus exigeants car il est toujours en demande de nouveaux spectacles. À la différence de Vienne ou de Milan, il est difficile de faire revenir le spectateur uniquement en raison de la distribution. C'est un défi

1 Roman Polanski (né en 1933) a mis en scène trois opéras: *Lulu* d'Alban Berg au festival de Spolète (1974), *Rigoletto* de Giuseppe Verdi au Bayerische Staatsoper, de Munich (1976) et *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach à l'Opéra Bastille, à Paris (1992).

2 Robert Altman (1925-2006) a mis en scène *The Rake's Progress* d'Igor Stravinsky en 1982 à l'université du Michigan, puis en 1987 à l'Opéra de Lille. Il a également dirigé et écrit, avec Arnold Weinstein, les livrets de *McTeague*, avec le compositeur William Bolcom (Lyric Opera of Chicago, 1992), et de *A Wedding*, opéra en deux actes d'après le film éponyme qu'il avait réalisé en 1978 (Lyric Opera of Chicago, 2004).

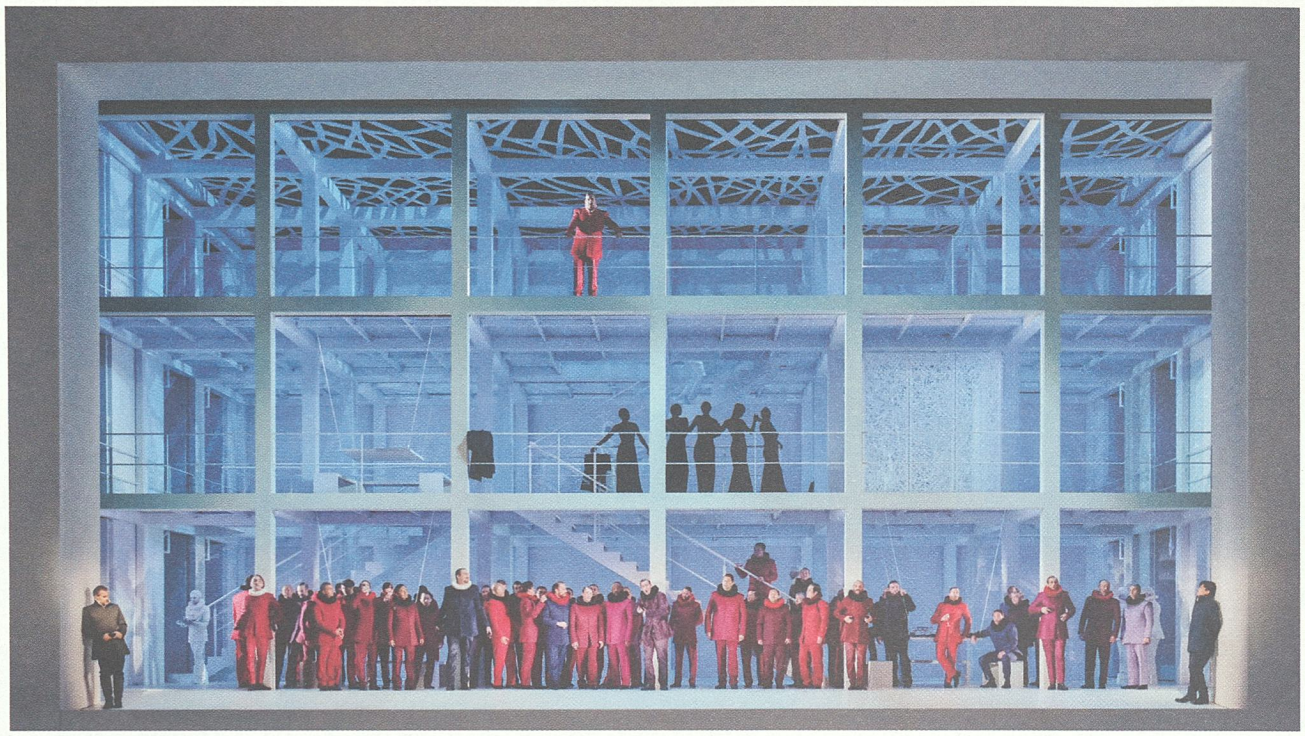
Boris Godounov, de Modeste Moussorgsky, mise en scène d'Ivo van Hove, décors de Jan Versweyveld, Opéra Bastille, Paris, 2018, avec Ildar Abdrazakov (Boris Godounov). Photo Agathe Poupeney

→ p. 270-271. *La Bohème*, de Giacomo Puccini, mise en scène de Claus Guth, décors d'Étienne Pluss, Opéra Bastille, Paris, 2017. Photo Bernd Uhlig

que l'Opéra de Paris doit relever, en proposant chaque saison beaucoup de nouvelles productions. Pour le reste, le public se renouvelle partiellement chaque saison et, depuis quelques années, grâce aux avant-premières ou aux actions de médiation de l'Opéra de Paris, il s'élargit. Mais il reste que certains spectacles devenus des classiques de notre répertoire peuvent encore provoquer des débats passionnés, entre sifflets et enthousiasme, comme le *Tristan und Isolde* de Peter Sellars et Bill Viola, pourtant créé il y a quinze ans, en 2005.

Compte tenu de ces données, le défi majeur pour les années à venir, c'est le modèle économique de l'Opéra national de Paris. La production d'opéras coûte très cher. Pour un spectacle comme *Les Huguenots*, pas moins de trois cents personnes sont mobilisées avec le chœur, l'orchestre et les solistes invités. Ces coûts de production ont plutôt tendance à augmenter, notamment du fait des évolutions technologiques que nous avons évoquées plus tôt. Les financements publics diminuant – la subvention représentait près de 70 % du budget il y a quinze ans –, le prix du billet a augmenté, au risque de dégrader la relation avec le public et, en tout cas, de rendre plus difficile son élargissement. J'ai choisi, pour ma part, de stopper cette hausse et de mettre l'accent sur la recherche de mécénat. C'était en réalité le seul choix possible, car une maison comme l'Opéra de Paris, si elle cessait de produire de nouveaux spectacles ou si elle en proposait moins, risquerait l'atrophie avec moins de spectateurs, moins de mécènes, moins de coproductions… et des coûts élevés qui ne seraient plus couverts. Il y a d'ailleurs un lien avec la dimension artistique : si on ne prend aucun risque sur le choix des titres ou des metteurs en scène, si on ne propose pas des lectures qui font débat et qui interpellent, on se coupe d'une large partie du public, le plus jeune, qui a envie de modernité. Et les mécènes et les sponsors le savent parfaitement puisque, contrairement à ce que l'on pense parfois, ils ne sont pas du tout conservateurs ! Depuis quelques années, cela a bien fonctionné, avec un mécénat qui a doublé. Il ne faut toutefois pas se voiler la face : cette baisse du financement public, qui représente environ 45 % du budget de l'Opéra de Paris, est synonyme de fragilité.

Cet enjeu se retrouve aussi dans le profil exigé pour les directeurs d'opéra et tout particulièrement pour l'Opéra de Paris. Il faut une personne capable de bâtir une programmation artistique bien sûr, mais qui soit aussi un manager et un ambassadeur de l'Opéra, capable de convaincre des mécènes. C'est tout à fait nouveau. Diriger l'Opéra de Paris est une mission unique au monde, avec deux très grandes salles, dont une gigantesque de 2 750 sièges, 900 000 billets à vendre chaque année et un niveau de recettes de billetterie qui a presque doublé en quelques années, de 40 à plus de 75 millions d'euros. Pour le futur proche, je crois absolument indispensable que l'État stabilise la situation et ne fragilise pas davantage l'Opéra.



Les Huguenots, de Giacomo Meyerbeer, mise en scène d'Andreas Kriegenburg, décors de Harald B. Thor, Opéra Bastille, Paris, 2018
Photo Agathe Poupeney

S G R Vous avez ouvert avec brio votre première saison à l'Opéra de Paris avec *Moses und Aron (Moïse et Aaron)* de Schönberg, une œuvre sublime et exigeante, en confiant la mise en scène à Romeo Castellucci, qui est un artiste visionnaire d'une certaine radicalité – qui est même, pourrait-on dire, le génie de *la* radicalité. À quoi songez-vous quand vous programmez une œuvre ?

S L Je songe d'abord et avant tout aux forces artistiques de notre maison et à nos missions de service public. L'Opéra de Paris, avec son chœur, ses deux formations orchestrales et son ballet, doit parler à tout le monde, en puisant dans le répertoire le plus large ainsi que dans la création contemporaine. Pour *Moïse et Aaron*, je savais que le projet était très complexe pour l'orchestre et pour le chœur et exigeait un an de répétitions. Dès lors que Philippe Jordan et José Luis Basso étaient partants, j'ai choisi cette œuvre pour valoriser nos artistes. L'autre point très important – indépendamment de ce que l'œuvre, à travers l'Exode, peut raconter sur notre époque – était de donner une image moderne de l'opéra. Certains m'ont déconseillé d'ouvrir mon mandat avec *Moïse et Aaron* car la musique était jugée trop « difficile ». Mais qu'est-ce que cela veut dire « difficile » ? Si, à la fin de la soirée, vous avez le sentiment d'un ensemble qui, à l'instar d'un livre, forme un tout, un projet qui donne à réfléchir, alors il n'y a pas de musique « difficile ». L'Opéra aujourd'hui doit affronter le monde, comme le théâtre dramatique. Pourquoi devrions-nous rester sur nos gardes tandis que le théâtre avance ? Nous devons, je crois, nous inspirer des propositions du monde théâtral, beaucoup plus audacieux et intéressant.

S G R L'opéra s'adresse au monde parce qu'il le représente. Au-delà des aspects financiers, quelles seraient selon vous les techniques à appliquer pour le rendre accessible, au regard des mentalités parfois conservatrices mais aussi de la nécessité que vous évoquiez d'attirer un public jeune ?

S L J'ai eu beaucoup de discussions sur ce thème avec Gerard Mortier qui m'ont nourri depuis des décennies. Une chose nous opposait pourtant. Lui était convaincu que l'opéra devait adopter le parti systématique d'une certaine forme de radicalité, quel que soit l'ouvrage présenté. Les artistes choisis devaient proposer une théâtralité brutale, clivante. Pour ma part, j'ai toujours défendu l'idée que certaines œuvres le méritent en effet, mais que pour d'autres, il ne sert à rien d'aller chercher une relecture à la limite de la provocation, comme pour *La Cenerentola* ou *L'Élixir d'amour*. Le divertissement a sa place dans nos maisons ! Le thème, le livret, mais aussi la musique bien sûr commandent et il n'est pas toujours possible de transformer un opéra du répertoire en relecture décapante. J'avais proposé à Peter Sellars de mettre en scène *La Fanciulla del West* de Giacomo Puccini, qui est une sorte d'opéra western dans le contexte de la ruée vers l'or dans les années

1850. D'abord intéressé, il a ensuite refusé, car, pour lui, la musique contredisait l'idée et le texte du livret et interdisait une approche véritablement théâtrale. Il a ensuite créé, avec John Adams, *Girls of the Golden West* en 2017, au San Francisco Opera. Les meilleurs metteurs en scène ne peuvent pas plaquer des recettes toutes faites sur n'importe quelle musique, avec laquelle, au contraire, la dramaturgie doit dialoguer. Cela peut parfois provoquer des tensions très fortes avec les équipes artistiques. Pour *Les Huguenots*, un grand opéra qui appartient au patrimoine de l'Opéra de Paris et qui n'avait pas été joué depuis quatre-vingt-deux ans, j'ai travaillé plusieurs semaines avec un metteur en scène que je n'ai finalement pas gardé, car ses propositions étaient trop radicales et n'étaient pas justes au regard de l'ouvrage. Dans ce genre de situation, l'œuvre a la priorité absolue.

S G R Pensez-vous que vous n'auriez pas pris cette décision si vous aviez dirigé un théâtre ailleurs ?

S L Si j'avais été en Allemagne ou s'il s'était agi d'un festival, j'aurais peut-être accepté le projet. En France et à Paris, on ne peut pas s'exonérer d'une certaine profondeur historique. En Italie, à la Scala de Milan, que j'ai dirigée dix ans, c'est du reste la même chose, à des degrés parfois encore plus exacerbés, notamment à propos du répertoire italien. Il faut savoir utiliser ce patrimoine à bon escient. Lors de ma seconde année à la Scala, j'ai monté *Aïda* avec Franco Zeffirelli. Ce n'est pas mon goût mais cela n'a aucune importance et je l'ai fait dans l'intérêt de l'institution, pour que l'ensemble des équipes du théâtre se regroupent autour d'un homme respecté et autour d'un opéra classique du répertoire italien. De la même manière, à l'Opéra de Paris, toutes les équipes de l'Opéra sont fières d'avoir remonté *Les Huguenots*. Cela crée un climat favorable très important et on peut s'appuyer sur ce résultat pour bâtir la suite.

S G R La création des *Indes galantes* avec Clément Cogitore est prévue pour septembre 2019. Inviter cet artiste et réalisateur à Bastille pour diriger cette œuvre monumentale constitue un geste fort. Dans ce type de projet, comment accompagnez-vous un créateur ?

S L Voilà une histoire et une rencontre très particulières. C'est Philippe Martin, le directeur artistique de la « 3e Scène » [la plateforme de création numérique de l'Opéra de Paris], qui m'a pour la première fois parlé d'un projet de film mélangeant du *krump* [une danse urbaine née des émeutes raciales de 1992 à Los Angeles] et *Les Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau. Quand je l'ai visionné, j'ai trouvé le court-métrage exceptionnel. J'ai découvert que Clément Cogitore était passionné des *Indes galantes*, qu'il écoute depuis des années. Ce qu'il m'a raconté de l'œuvre dessinait déjà une mise en scène, et c'est pour cela que je lui ai confié ce projet. Nous avons fait des essais acoustiques à Bastille avec Leonardo García Alarcón, le chef d'orchestre, avec sa formation, la *Cappella Mediterranea*, dans la fosse et trois ou quatre jeunes chanteurs. Nous avons été tous convaincus par ce que nous avons entendu. En plus, ce qui m'intéresse dans le choix de l'Opéra Bastille pour *Les Indes galantes*, c'est la modernité de la salle et la possibilité de faire venir des jeunes, Bastille étant beaucoup moins intimidant que Garnier et beaucoup plus grand.

S G R C'est une prise de risque de monter ce spectacle à Bastille, d'autant que vous avez choisi un metteur en scène qui ne se destinait pas du tout à l'opéra. L'opéra est un genre proprement occidental, européen même. Il reflète la société et le monde, et en même temps il subit très peu de métissage avec d'autres cultures. Comment percevez-vous cela ?

S L J'ai beaucoup réfléchi à la question d'élargir nos commandes à des artistes venus d'autres parties du monde. J'en avais très envie mais cela ajoute une difficulté car il faut aller passer du temps en Amérique ou en Asie, pour comprendre et s'immerger dans ces cultures. Surtout, j'ai interrogé mon rapport à la langue française et mon propre désir de faire des opéras en anglais ou en allemand. Loin de tout esprit cocardier, j'ai choisi de défendre la langue française. J'ai été très influencé par le *Don Carlos* français ; notre langue est une très belle lorsqu'elle est chantée à l'opéra, et pas seulement à cause de *Médée* ou de *Pelléas et Mélisande*. La littérature française me donnait aussi un choix fantastique pour imaginer de nouveaux opéras, trois en six ans, car cela nécessite du temps et beaucoup de soin. Cela tient aussi au hasard des rencontres. Quand je dirigeais la Scala, j'avais longuement évoqué Honoré de Balzac avec Luca Francesconi, avec qui j'avais créé une version du *Quartett* de Heiner Müller. Quand je suis arrivé à Paris, j'ai repensé à Balzac pour la saison 2017-2018 et nous avons donné *Trompe-la-Mort*. Au théâtre, *Bérénice* de Jean Racine (1670) est une des œuvres qui m'a le plus ému et un autre grand choc a été *Le Soulier de satin* créé en 1987 par Antoine Vitez à Avignon. J'en ai discuté avec Michael Jarrell, à qui j'avais déjà commandé *Cassandre* (1993-1994), et nous sommes arrivés très rapidement à *Bérénice*. Puis j'ai passé commande à Marc-André Dalbavie pour *Le Soulier de satin* [création prévue en 2021]. Au fond, *Le Soulier de satin* est un opéra et Paul Claudel a été jusqu'à préciser des instruments en fonction des pays et des continents. Raphaèle Fleury a opéré un découpage remarquable des quatre journées. Pour le reste, je veille à programmer chaque saison des ouvrages qui ont moins de trente ou quarante ans ●

Entretien réalisé à Paris, le 1er octobre 2018

JE N'INTERPRÈTE PAS LA MUSIQUE, JE L'INCORPORE

•

Entretien entre Barbara Hannigan,
soprano et cheffe d'orchestre,
et Stéphane Ghislain Roussel,
commissaire de l'exposition «Opéra Monde»

STÉPHANE GHISLAIN ROUSSEL **Le chant est un art lié à une forme d'intériorité – la voix étant invisible – autant qu'à une extériorité, par son déploiement expressif quasiment sans commune mesure. Le corps y est absolument central, il est l'instrument et l'intermédiaire entre ces deux pôles. Lorsque vous avez pris vos premiers cours de chant, étiez-vous consciente de son importance ?**

BARBARA HANNIGAN Au début, quand j'étais enfant, chanter était simplement une chose que nous faisions en famille. Je suis de l'époque d'avant internet, d'avant les ordinateurs, et je vivais dans un petit village, où nous ne regardions pas beaucoup la télévision. Pendant les trajets en voiture, quand mes parents nous accompagnaient à nos cours de musique ou de patinage, nous chantions à trois voix, ma sœur, mon frère et moi. C'est donc une activité qui s'est développée très tôt, joyeusement et très naturellement. Puis, à quinze ans environ, j'ai commencé à prendre des cours. Et la première base qu'on vous inculque dans un cours de chant, c'est la respiration. En fait, l'essentiel n'est pas le son, mais ce qui se passe entre deux sons. J'ai une petite carrure et j'ai toujours été très sportive, mais il m'a fallu, comme tout le monde, développer une certaine musculature pour soutenir le son, l'appareil respiratoire à proprement parler. C'est très formateur. Je fais des exercices de respiration, tout comme les ballerines travaillent à leur barre. Cela fait partie de mon entraînement quotidien. Aussi, d'un côté, on ne voit pas l'instrument, mais d'un autre, si, puisque l'instrument, c'est l'être humain. Je pense que c'est également pour cela que les chanteurs ont des admirateurs si fervents. Le son, à la différence d'un violon, par exemple, ne provient pas seulement de l'archet sur la corde, mais de l'être tout entier. À mon sens, ce qu'il exprime, avec beaucoup de force et de vulnérabilité à la fois, éveille des résonances en l'autre. Nous privilégions la résonance, qui est omnidirectionnelle, et nous entrons en vibration « sympathique » grâce à celle-ci. Tous ces mots – puissance, résonance, vibration « sympathique » – évoquent des émotions. En somme, pour vraiment incorporer les différents aspects du chant, il faut cette force et cette vulnérabilité, qui vont ensuite toucher le public comme aucun autre instrument ne peut le faire.

S G R **Diriez-vous que le jeu d'actrice aide à chanter et inversement ?**

B H J'ai su que je devais chanter parce que j'avais besoin du texte, et parce que je voulais communiquer directement avec le public, mais en sentant que cela passerait par la voix. Mes études se sont déroulées dans un lycée d'arts du spectacle, où j'avais choisi deux spécialités : musique et théâtre. Dès l'âge de dix-neuf ans, on m'a invitée sur des productions pluridisciplinaires liées à des compagnies de danse au Canada, avec des chorégraphes, des compositeurs, des gens de théâtre, que ce soit pour des improvisations ou des pièces composées. Au fil du temps, ces expériences ont nourri mon imagination, et, comme j'abordais des musiques de différentes époques et travaillais avec ces artistes pluridisciplinaires, la connexion au corps est devenue très forte. J'ai notamment participé à la production de Peter Greenaway *Writing to Vermeer,* quand j'avais vingt-huit ans. C'était très physique et pourtant bien plus facile pour moi que de donner un concert. Il fallait, pour cela, un bon cardio, un tonus et une vraie vigueur musculaire. Pour moi, le mouvement libère le son et la voix est l'intermédiaire. Je n'interprète pas la musique avec ma voix, je l'incorpore, en me servant du *corpus*. Le corps est le réceptacle. La voix, la résonance du corps tout entier, l'expérience humaine et l'expérience émotionnelle, en fait, tout concourt à produire le son.

S G R **Posez-vous des limites quand vous interprétez un rôle ?**

B H Je suis très stricte sur la dramaturgie d'une création. Si l'équipe de production n'a pas tout réglé, je le fais moi-même. Une fois que j'ai cette dramaturgie en tête, dans mon système, cela donne probablement l'impression que je ferais n'importe quoi sur scène et que je ne fixe pas de limites. Mais d'une manière ou d'une autre, je sais toujours à peu près où elles se situent. Pendant les répétitions, je vais très loin physiquement, et m'essouffle au point de ne plus du tout pouvoir bien chanter. C'est en dépassant ces limites physiques dans le travail de mise en scène que je les trouve. Et puis, une fois que le spectacle a pris forme, il faut trouver un moyen de parvenir à chanter dans ces conditions. Le tonus et un contrôle musculaire très précis et spécifique sont primordiaux. Je suis très disciplinée face à la technique respiratoire, pour préserver les choses que je veux faire. Ce qui fait probablement que ma voix est encore en très bon état malgré le type de carrière que je mène. Je vais modifier les portés ou les chutes, pour donner l'impression que cela se fait au hasard, mais ce n'est jamais ainsi, car je sais exactement comment je vais tomber. Dans ce travail, il y a donc une part de moi qui accepte de laisser toute la maîtrise vocale s'effondrer, ce qui explique peut-être pourquoi je n'ai pas un ego surdimensionné quant à ma voix. Sinon, durant cette phase, ce serait constamment gênant. Je m'en moque parce que c'est à cela que servent les répétitions. Puis vient le moment où tout s'assemble et je me dis : « OK, le metteur en scène peut disposer de mon corps et de tout le reste. » Tout en instaurant une protection de quinze pour cent autour de ma voix, pour pouvoir toujours chanter comme je le souhaite.

Mais, si tout cela n'avait pas de sens à mes yeux, je ne pourrais pas le faire. Je suis très stricte aussi avec les metteurs en scène. La méthode « Mets-toi là et fais ceci ou cela » ne m'intéresse pas du tout. C'est une collaboration, où j'arrive chaque jour avec beaucoup d'idées. Avec Christoph Marthaler, Krzysztof Warlikowski, Katie Mitchell ou encore Andreas Kriegenburg, je passais mes soirées à chercher comment j'allais présenter les choses le lendemain, pour qu'ils puissent choisir ce qui leur plaisait. Je me souviens qu'à la fin du *Lulu* de Marthaler, je sors en dansant et en sautillant,

avec ce sourire sinistre sur les lèvres. Ces pas m'étaient venus un soir, et je me demandais combien de temps je pourrais tenir, sans perdre haleine. Il a juste fallu que je trouve un rythme pour que ce soit possible. J'ai proposé cet enchaînement lors de la répétition à Anna Viebrock et Marthaler, qui ont dit: « Oui, c'est bon. » La tenue qu'Anna voulait me donner n'était pas une robe, mais une jupe et un haut. Alors j'ai remonté de beaucoup le haut et mis le pull par-dessus. J'avais l'air d'une étrange marionnette. C'était vraiment l'un de ces moments où on a l'impression d'avoir réglé toute la scène. En dix minutes de répétition, l'acte III était fait.

J'aime ne pas devoir tout verbaliser pendant les répétitions. Garder du mystère et des contradictions est tellement beau. Quelque part, ce qu'on donne à ces moments est très personnel. Avec Marthaler ou Warlikowski, certaines des scènes que nous avons créées sont tellement intimes que cela aurait été trop d'en parler. Nous devenons très proches sans rien dire, sans analyser. Cela me plaît, car c'est encore plus profond. Voilà aussi pourquoi le corps est si éloquent, car on développe des façons physiques de travailler, comme un danseur sans limites. C'est comme si on s'accrochait à tout ce qu'on pouvait, pour être sûr que personne ne va tomber, aux sens littéral et figuré.

S G R *Lulu* d'Alban Berg est une œuvre fascinante. D'une certaine façon, elle parcourt et catalyse, à travers l'incarnation et la psyché d'une femme, toute une partie de l'histoire de l'opéra, en accéléré. Comment vous êtes-vous préparée non seulement au rôle mais aussi à la partition?

B H D'abord, je n'ai lu ni la pièce ni les livres. Je n'ai pas non plus regardé *Loulou* [*Die Büchse der Pandora* de Georg Wilhelm Pabst, 1929], ni quoi que ce soit d'ailleurs. Je crois avoir vu une représentation de l'opéra quand j'avais un peu plus de vingt ans, c'est tout. Je n'ai pas fait de recherches, ni écouté d'enregistrements. Je voulais partir seulement de ce que Berg nous donne et avait choisi, et ne rien connaître de plus sur l'histoire, ou connaître les conversations que Lulu n'entend pas. Donc je n'ai pas étudié les autres interprétations parce que je me disais: « Non, elle n'a pas besoin de savoir tout ça. » J'ai approché beaucoup de rôles de cette manière. Autrement, on en sait trop. Pour ce qui concerne l'apprentissage de la matière, l'approche a été très clinique, parce qu'avec Lulu, on a toute la série dodécaphonique. Il a fallu me familiariser ou retenir les séries de tout le monde, car la protagoniste les chante toutes. Elle y revient, en avant, en arrière, à l'envers. Pendant ce travail sur le rôle et la mémorisation, j'ai évité volontairement de prendre des décisions et n'ai fait qu'apprendre, sans réfléchir. Bien entendu, mon corps était déjà en train de faire des associations. Involontairement, des idées germaient, mais je les regardais passer, comme on voit simplement défiler ses pensées, durant une séance de méditation. Je voulais rester comme intacte et créer avec les autres. Pour chaque représentation de *Lulu*, et aussi lors des répétitions, j'accrochais chaque jour une feuille blanche sur le miroir de ma loge afin de ne pas oublier de constamment repartir de zéro, de rester intacte, de ne pas tomber dans des habitudes physiques ou des gestes connus, pour donner constamment une impression de spontanéité. Mais c'est impossible d'être spontanée sans une préparation rigoureuse. Être libre demande tout ce travail préalable.

S G R Lorsque vous avez commencé à préparer le rôle pour la toute première fois, vous étiez vraiment comme une « page blanche ». Mais quand vous le retravaillez avec un autre metteur en scène, essayez-vous de procéder à un genre de « purification » pour évacuer toutes ces expériences? Bien sûr, elles vont rester quelque part, et vous pouvez vous en servir ou pas. Comment cela fonctionne-t-il?

B H Avec la production de *Lulu* de Warlikowski, le trait de génie a été, je crois, les chaussons de pointe, qui sont accrochés juste là, sur l'étagère [elle les montre]. Je n'avais jamais fait de pointes auparavant. Les efforts et la discipline nécessaires pour y parvenir ont insufflé au personnage une concentration et un dynamisme tels que je n'ai presque rien eu à faire. Je n'ai eu qu'à monter et rester sur les pointes. Au début, Krzysztof n'avait pas prévu de me laisser tout le temps sur les pointes, mais en fin de compte, j'ai fait toute la première moitié de l'opéra ainsi. Puis il y a eu la scène finale. Une femme de quarante ans qui monte sur les pointes pour la première fois, c'était fou, mais nous y tenions, parce que Lulu veut faire des pointes. Elle veut devenir danseuse, même si ce n'est pas une grande danseuse. Elle a une personnalité charismatique, et elle en a tellement envie qu'elle peut convaincre n'importe qui qu'elle va atteindre son but, même si elle en est incapable. Je n'ai eu qu'à me mettre dans sa tête, vous comprenez? Cela a été un outil fantastique. Elle croit tellement à son objectif, à ses rêves, et c'est perturbant pour tous ceux qui l'entourent, parce qu'ils n'ont pas la même énergie, la même ambition. C'est d'ailleurs un mot qui revient souvent à propos des femmes. Quand j'étais enfant, au Canada, « ambition » était un mot merveilleux. « Quelles sont tes ambitions? » signifiait « Que veux-tu faire de ta vie? Quels sont tes objectifs? ». Puis en arrivant en Europe, à vingt-quatre ans, j'ai entendu prononcer ce mot de façon négative, surtout appliqué aux femmes. « Oh, elle est très ambitieuse. » Moi j'associais l'ambition à la réalisation d'un potentiel, et j'ai compris que les femmes voulant affirmer cela étaient mal vues. Lulu est ambitieuse dans un sens très positif, mais c'est très violent pour ceux qui l'entourent. C'est si déstabilisant pour eux qu'ils ne savent pas comment réagir. Avec Warlikowski, lorsque nous avons eu cette idée et avons su que je serais sur pointes six heures par jour s'il le fallait, c'est devenu juste. Parfois, nous travaillions vraiment comme des fous, trois séances par jour. Je venais aux répétitions même malade. Nous ne faisions que travailler, travailler et encore travailler.

S G R Comment s'est déroulée la création avec Christoph Marthaler ?

B H Il a commencé par nous demander de regarder un film datant des années 1930, intitulé *Variétés*, qui raconte les intrigues d'une troupe d'acrobates. Marthaler situe la scène, c'est tout, et puis c'est à vous de vous débrouiller. Il donne juste quelques accessoires, ne dit rien et c'est à l'interprète de trouver quoi en faire. Quand j'ai saisi qu'il fonctionnait ainsi, je suis rentrée dans mon appartement à Hambourg et j'ai passé toutes mes soirées sur internet à chercher des tutoriels d'acrobaties de base, en en sélectionnant certaines. J'ai combiné dans ma tête tous les pas de danse, tous les portés et les pas étranges et impressionnants que j'avais découverts en travaillant avec Sasha Waltz ou d'autres compagnies de danse, et que je pourrais utiliser dans cette production, plus ces acrobaties. L'artiste interprétant l'Athlète [Ivan Ludlow] était le même que dans la production de Warlikowski. Il était très fort et je lui faisais confiance. Il a appris les pas et nous nous sommes entraînés jusqu'à ce que cela fonctionne à peu près. Ensuite nous les avons présentés à Marthaler, dans une scène. Nous les avions répétés avant même qu'il les voie. Je ne sais même pas si je l'ai dit à Marthaler, mais à l'acte II, l'Athlète et moi reprenions un enchaînement de l'acte I. Et dans l'acte III, je le refaisais à l'envers, un mouvement rétrograde mais déconstruit, pour montrer qu'elle n'était plus ce qu'elle avait été. Nous refaisions tout à l'envers en intégrant partout des pas en miroir [NDR : comme la série dodécaphonique]. Il faut littéralement passer l'enregistrement dans l'autre sens pour s'en apercevoir. L'important était toujours ces différentes couches de sens. Puis, vient ce fameux moment des saltos arrière. La particularité était que je me trouvais un jour sur une haute estrade. Il y avait des marches pour y accéder, mais Marthaler était occupé à parler à d'autres gens, et je me demandais quelles étaient les façons intéressantes d'en descendre, en sautant, en tombant, en roulant ? Alors je m'y suis mise, pour voir si je pourrais descendre en roulant sur une épaule, comme une gymnaste qui fait sa sortie. C'était aisé, car je maîtrise très bien ce mouvement et l'effet était assez génial. Lorsque nous avons repris la scène, Marthaler a dit : « Pourrais-tu faire ça en boucle, encore et encore ? » Nous étions au duo le plus difficile, au début, avec le Peintre. C'était possible en minutant l'enchaînement et si, à tout instant, la tête en bas ou en arrière, je pouvais garder un œil sur un écran de contrôle. Le déroulement a été réglé de telle façon que je retombe sur mes pieds sur certaines mesures, et tout s'enchaînait, la tête en bas, les pieds en l'air. C'était précisément minuté et je crois que je l'ai fait quatorze fois de suite. Bien sûr, les premières fois, en répétition, j'avais terriblement mal au cœur, la tête qui tournait et il m'était impossible de bien chanter la scène. C'était une catastrophe. Mais je savais qu'en continuant à le travailler, je trouverais le timing. C'est pourquoi il est si important pour moi d'incorporer au lieu d'interpréter.

S G R C'est vraiment impressionnant. Maintenant que vous menez également une carrière internationale de chef d'orchestre, diriez-vous que l'énergie qui circule dans le personnage et votre implication lorsque vous chantez sur une scène d'opéra sont les mêmes lorsque vous dirigez ? Qu'au fond, c'est l'orchestre qui remplace le corps ?

B H Il y a une grande similitude et je me sens de plus en plus en paix avec cela. Au début, quand j'ai commencé, je pensais qu'il devait exister une formule pour diriger un orchestre. Évidemment, il y en a une. Outre la préparation, il y a certaines indications que l'orchestre apprend à repérer, car les musiciens peuvent tout repérer. Tant que vous serez authentique et totalement en lien avec eux, ils répondront. Ils ne le feront pas s'ils pensent que vous n'êtes pas vraiment là et ne comprenez pas précisément, ou que vous faites semblant. Oui, ils le sentiront à des kilomètres. Pour la *Lulu-suite* que je viens de diriger à Cleveland et à Toronto, je suis tellement dans cette pièce que c'est comme si je jouais *Lulu* en dirigeant. Bien sûr, je n'interprète pas le rôle de Lulu, mais je suis complètement dans la musique. En un sens, c'est une chance pour tout le monde que j'ai incarné ce personnage, car, maintenant, je dirige la musique à partir de l'intérieur de la dramaturgie et pas seulement sur la base de la compréhension de la musique. C'est assez stupéfiant parce que l'émotion devient tellement intense, et ce, même si la formation n'est pas un orchestre d'opéra ou si la plus grande partie de la *Lulu-suite* ne contient pas de mots, sauf dans certains passages. Et pourtant, la narration est très forte aussi longtemps que j'ai les moyens physiques de les guider et de leur faire comprendre ce que je veux obtenir. Même quand je dirige une symphonie de Joseph Haydn ou *Le Mandarin merveilleux* de Béla Bartók, je raconte une histoire et dois la leur montrer. Cela me fait penser à un vers d'Arthur Rimbaud des *Illuminations*, dans le poème « Being Beauteous » : « Oh ! Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. »

S G R Juste avant d'entrer en scène, ressentez-vous l'énergie de celui qui va courir un marathon, pas uniquement au sens d'une expérience sportive, mais aussi de ce mouvement vers une sorte d'élévation ?

B H Oui, c'est exactement cela. Je suis nerveuse, un peu frustrée, comme si rien n'allait, mais également en général très émue d'être là. Aussi, je fais très attention les jours de représentation, parce qu'on s'ouvre, et on s'ouvre de plus en plus durant les heures qui précèdent le spectacle. Honnêtement, je peux dire que chaque fois que j'arrivais à la fin de l'acte I de *Lulu*, je ne pouvais pas faire face à l'idée que j'allais encore devoir chanter les deux suivants. En terminant l'acte I, je me disais : « Je n'en peux plus. » Et pas seulement le soir de la première ou de la deuxième, mais tous les soirs. Je ne vais pas me restreindre durant l'acte I ou essayer de faire un truc bizarre, censé économiser des forces, parce qu'en fait l'énergie engendre de l'énergie. C'est comme nourrir un feu qu'il ne faut pas laisser s'éteindre. Je pense qu'il y a comme l'impression de se préparer à un rituel. J'assiste à un rituel qu'il faut accomplir, dont on ressort changé, et le public aussi. C'est sérieux, très sérieux ●

Entretien réalisé à Paris, le 17 février 2019
Traduit de l'anglais par Catherine Tron-Mulder

Annexes

La Voix humaine, de Francis Poulenc, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, décors et costumes de Małgorzata Szczęśniak, vidéo de Denis Guéguin, palais Garnier, Paris, 2018, avec Barbara Hannigan. Photo Vincent Pontet

principaux opéras

recensés dans *Opéra Monde*

L'AFFAIRE MAKROPOULOS

(Věc Makropulos)

Opéra en trois actes
Musique : Leoš Janáček (1854-1928)
Livret : Leoš Janáček, d'après la comédie éponyme de Karel Čapek (1890-1938)
Création au Théâtre national de Brno, 18 décembre 1926

1

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 27 avril 2007

Mise en scène :
Krzysztof Warlikowski (né en 1962)
Décors et costumes :
Małgorzata Szczęśniak (née en 1954)
Lumières : Felice Ross
Vidéo : Denis Guéguin (né en 1961)
Dramaturgie : Miron Hakenbeck

Direction musicale : Tomáš Hanus (né en 1970)
Chef de chœur : Peter Burian (né en 1951)
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Emilia Marty / Elina Makropulos (soprano) : Angela Denoke
Albert Gregor (ténor) : Charles Workman
Jaroslav Prus (baryton) : Vincent Le Texier
Maître Kolenatý (baryton-basse) : Paul Gay
Vítek, premier clerc (ténor) : David Kuebler
Krista, sa fille (mezzo-soprano) : Karine Deshayes • Janek Prus (ténor) : Aleš Briscein
Hauk-Šendorf (ténor) : Ryland Davies
Et un machiniste, une femme de ménage, une femme de chambre, un médecin

ALCINA

Dramma per musica en trois actes
Musique : Georg Friedrich Haendel (1685-1759)
Livret anonyme d'après Riccardo Broschi (1698-1756) inspiré par l'*Orlando furioso* de l'Arioste
Création au Royal Theatre (Royal Opera House), Covent Garden, Londres, 16 avril 1735

2

Nouvelle production au grand théâtre de Provence, 2 juillet 2005 (Festival d'Aix-en-Provence)

Mise en scène : Katie Mitchell (née en 1964)
Décors : Chloe Lamford (née en 1980)
Costumes : Laura Hopkins
Lumières : James Farncombe
Collaborateur aux mouvements : Joseph W. Alford

Direction musicale :
Andrea Marcon (né en 1963)
Chef de chœur : Vitaly Polonsky
Freiburger Barockorchester et MusicAeterna

Distribution
Alcina (soprano) : Patricia Petibon
Ruggiero (alto) : Philippe Jaroussky
Bradamante (alto) : Katarina Bradić
Morgana (soprano) : Anna Prohaska
Oronte (ténor) : Anthony Gregory
Melisso (basse) : Krzysztof Bączyk
Oberto (sopraniste) : Elias Mälder

AM ANFANG

(« Au commencement »)

Installation-spectacle
Commande de l'Opéra national de Paris pour les 20 ans de l'Opéra Bastille

3

Création à l'Opéra Bastille, Paris, 7 juillet 2009

Musique : Jörg Widmann (né en 1973)
Conception, mise en scène, décors et costumes : Anselm Kiefer (né en 1945)
Chorégraphie : Blanca Li (née en 1964)
Lumières : Urs Schönebaum

Direction musicale et clarinette : Jörg Widmann (né en 1973)
Harmonica de verre : Christa Schönfeldinger
Accordéon : Teodoro Anzellotti
Orchestre de l'Opéra national de Paris

Distribution
Chekhina (récitante) : Geneviève Boivin-Roussy
Lilith : Geneviève Motard
Prologue : Denis Podalydès

LA BOHÈME

Scènes lyriques en quatre tableaux
Musique : Giacomo Puccini (1858-1924)
Livret : Giuseppe Giacosa (1847-1906) et Luigi Illica (1857-1919) d'après *Scènes de la vie de bohème* (1851) d'Henry Murger
Création au Teatro regio, Turin, 1er février 1896

4

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 1er décembre 2017

Mise en scène : Claus Guth (né en 1964)
Décors : Étienne Pluss (né en 1971)
Costumes : Eva Dessecker
Lumières : Fabrice Kebour
Vidéo : Arian Andiel
Chorégraphie : Teresa Rotemberg
Dramaturgie : Yvonne Gebauer

Direction musicale :
Gustavo Dudamel (né en 1981)
Chef des chœurs : José Luis Basso
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Rodolfo (ténor) : Atalla Ayan
Mimi (soprano) : Sonya Yoncheva (1er déc.) / Nicole Car • Musetta (soprano) : Aida Garifullina • Marcello (baryton) : Artur Ruciński
Schaunard (baryton) : Alessio Arduini
Colline (basse) : Roberto Tagliavini
Alcindoro (basse) : Marc Labonnette
Parpignol (ténor) : Antonel Boldan

BORIS GODOUNOV

Opéra en quatre actes et un prologue
Musique : Modeste Moussorgsky (1839-1881)
Livret : Modeste Moussorgsky, d'après la pièce éponyme (1831) d'Alexandre Pouchkine et *L'Histoire de l'État russe* (1818) de Nikolaï Karamzine
Création (première version originale) au théâtre Mariinsky, Saint-Pétersbourg, 27 janvier 1874

5

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 7 juin 2018

Mise en scène : Ivo van Hove (né en 1958)

Décors et lumières :
Jan Versweyveld (né en 1958)
Costumes : An D'Huys
Vidéo : Tal Yarden
Dramaturgie : Jan Vandenhouwe

Direction musicale :
Vladimir Jurowski (né en 1972)
Chef des chœurs : José Luis Basso
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Boris Godounov (basse) : Ildar Abdrazakov
Fiodor, son fils (mezzo-soprano) : Evdokia Malevskaya • Xenia, sa fille (soprano) : Ruzan Mantashyan • La nourrice (contralto) : Alexandra Durseneva • Pimène (basse) : Ain Anger • Le prince Chouiski (ténor) : Maxim Paster • Andreï Chtchelkalov (baryton) : Boris Pinkhasovich • Grigori Otrepiev (ténor) : Dmitry Golovnin • Varlaam (basse) : Evgeny Nikitin • Missaïl (ténor) : Peter Bronder

LES CONTES D'HOFFMANN

Opéra fantastique en un prologue, trois actes et un épilogue
Musique : Jacques Offenbach (1819-1880)
Livret : Jules Barbier (1825-1901), d'après la pièce *Les Contes fantastiques d'Hoffmann* (1851) de Jules Barbier et Michel Carré, inspirée de trois contes d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
Création à l'Opéra-Comique, Paris, 10 février 1881

6

Nouvelle production au Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 12 février 1929

Mise en scène : Ernst Legal (1881-1955)
Décors : László Moholy-Nagy (1895-1946), avec la collaboration de Marcel Breuer (1902-1981) pour le mobilier
Lumières : Teo Otto (1904-1968)

Direction musicale :
Alexander von Zemlinsky (1871-1942)
Chef des chœurs : Karl Rankl

Distribution
Hoffmann (ténor) : Arthur Cavara
Lindorf / Coppelius / Dr Miracle / Dapertutto (baryton-basse) : Karl Hammes
Olympia (soprano) : Valentine Wischnevskaja
Antonia (soprano) : Käthe Heidersbach
Giulietta (soprano) : Moje Forbach
Stella (soprano) : Luise Schraber
Niklausse (soprano) : Else Ruziczka
Andrès / Cochenille / Frantz / Pitichinaccio (ténor) : Albert Peters • Spalanzani (ténor) : Iso Golland • Crespel (baryton) : Martin Abendroth
Schlemil (baryton) : Otto Freund
Luther (basse) : Franz Sauer
Nathanaël (ténor) : Alfred Bartolitius
Hermann (baryton) : Walter Bed
La voix de la tombe (mezzo-soprano) : Gusta Hammer

LE COQ D'OR

(Золотой Петушок / Zolotoï piétouchok)

Opéra en trois actes, un prologue et un épilogue
Musique : Nikolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908)
Livret : Vladimir Bielsky (1866-1946), d'après le conte en vers d'Alexandre Pouchkine *Le Coq d'or* (1834) et le conte de Washington Irving *La Légende de l'astrologue arabe* (1831)
Création au théâtre Solodovnikov, Moscou, 7 octobre 1909

7

Création (version opéra-ballet des Ballets russes de Serge de Diaghilev) au palais Garnier, Paris, 24 mai 1914

Livret remanié par Alexandre Benois (1870-1960)
Chorégraphie et mise en scène : Michel Fokine (1880-1942)
Décors et costumes : Natalia Gontcharova (1881-1962)

Direction musicale :
Pierre Monteux (1875-1964)
Chef des chœurs : Nicolas Palitzine
Chœurs de l'Opéra impérial de Moscou

Distribution
Chant • La tsarine de Chémakha (soprano) : Aurélia Dobrovolska • L'intendante Amelfa (alto) : Élizavéta Pétrenko • La voix du Coq d'or (soprano) : Éléna Nikolaéva • Le tsar Dodon (basse) : Bazil Pétrov • L'astrologue (ténor) : Ivan Altchevsky • Le général Polkan (basse) : Alexandre Bélianine
Danse • La tsarine de Chémakha : Tamara Karsavina • L'intendante Amelfa : [?] Jézierska • Le tsar Dodon : Alexeï Boulgakov
L'astrologue : Enrico Cecchetti
Le général Polkan : Louis Kovalsky
Le tsarévitch Gvidon : Serge Grigoriev
Le tsarévitch Afron : Max Frohman

LA DAMNATION DE FAUST

Légende dramatique en quatre parties
Musique : Hector Berlioz (1803-1869)
Livret : Hector Berlioz et Almire Gandonnière (1813-1863), d'après *Faust* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe traduit en français (1828) par Gérard de Nerval
Création (version de concert) à l'Opéra-Comique, Paris, 6 décembre 1846
Création (version scénique) à l'Opéra de Monte-Carlo, 18 février 1893

8

Nouvelle production à l'Opéra de Monte-Carlo, 28 février 1905

Mise en scène : Raoul Gunsbourg (1860-1955)
Décors : Alphonse Visconti (1856-1941)
Projections lumineuses : Eugène Frey (1864-1930)

Direction musicale :
Léon Jehin (1853-1928)

Distribution
Faust (ténor) : Charles Rousselière
Marguerite (soprano) : Geraldine Farrar
Méphistophélès (baryton) : Maurice Renaud
Brander (baryton) : Victor Chalmin

9

Nouvelle production au palais Garnier, Paris, 22 mars 1933

Mise en scène : Pierre Chéreau (1874-1948)
Décors : Étienne Ret (1900-1996) ; exécutés par Léon Darlot
Décors par projection : Ernest Klausz (1896-1970)
Chorégraphie : Alice Bourgat

Direction musicale :
Philippe Gaubert (1879-1941)

Distribution
Faust (ténor) : Georges Thill
Marguerite (soprano) : Marisa Ferrer
Méphistophélès (baryton) : André Pernet
Brander (baryton) : Armand Narçon

DON GIOVANNI

(Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni)

Dramma giocoso en deux actes
Musique : Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Livret : Lorenzo da Ponte (1749-1838) d'après une nouvelle espagnole de Tirso de Molina
Création au théâtre du comte Nostitz, Prague, 29 octobre 1787

10

Nouvelle production au palais Garnier, Paris, 27 janvier 2006

Mise en scène : Michael Haneke (né en 1942)
Décors : Christoph Kanter (né en 1955)
Costumes : Annette Beaufaÿs
Lumières : André Diot

Direction musicale :
Sylvain Cambreling (né en 1948)
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Don Giovanni (baryton-basse) : Peter Mattei
Il Commendatore (le Commandeur, basse) : Robert Lloyd
Donna Anna (soprano) : Christine Schäfer
Don Ottavio (ténor) : Shawn Mathey
Donna Elvira (soprano) : Mireille Delunsch
Leporello (baryton-basse) : Luca Pisaroni
Masetto (baryton-basse) : David Bižić
Zerlina (soprano) : Aleksandra Zamojska

EINSTEIN ON THE BEACH

Opéra en quatre actes

11

Création au théâtre municipal d'Avignon, 25 juillet 1976 (30e Festival d'Avignon)

Musique : Philip Glass (né en 1937)
Livret : Philip Glass, avec des textes de Lucinda Childs, Samuel M. Johnson, Christopher Knowles (né en 1959)
Mise en scène, décors et lumières : Robert Wilson (né en 1941)
Chorégraphie : Lucinda Childs (née en 1940) et Andrew De Groat (1947-2019)

Costumes : John d'Arcangelo-Mayer
Lumières : Beverly Emmons
Son : Kurt Munkacsi
Direction du chant : Gene Rickard

Distribution
Lucinda Childs (comédienne), Samuel M. Johnson (comédien), Paul Mann (comédien), Sheryl Sutton (comédienne), George Andoniadis (choriste, orgue électrique), Connie Beckley (choriste), Ritty Ann Burchfield (choriste, danseuse), Frank Conversano (choriste, danseur), Grethe Holby (choriste, danseuse), Jeannie Hutchins (choriste, danseuse), Mark Jacoby (choriste), Richard Morrison (choriste), Dana Reitz (choriste, danseuse), Marie Rice (choriste), Ronald Roxbury (choriste), David Woodberry (choriste, danseur), Joan Labarbara (chanteuse soliste), Andy De Groat (danseur), Charles Dennis (danseur), Jon Gibson (saxophone soprano, flûte) et Philip Glass

---

Reprise en présence de Philip Glass, Robert Wilson et Lucinda Childs, Opéra Berlioz / Le Corum, Montpellier, 16-18 mars 2012

Direction musicale : Michael Riesman
Chef des chœurs : Lisa Bielawa
Ensemble Philip Glass
Orchestre national de Montpellier

Distribution
Einstein (violon solo) : Antoine Silverman
Actrices : Helga Davis, Kate Moran
Garçon : Jasper Newell
M. Johnson : Charles Williams
Chœurs : Philip Anderson, Joe Damon Chappel, Hai-Ting Chinn, Tomàs Cruz, Michèle A. Eaton, John Kawa, Lindsay Kesselman, Kate Maroney, Solange Merdinian, Gregory R. Purnhagen, Mélanie Russell, Jason Charles Walker

---

Ensemble de danse : Lucinda Childs Dance Company

ELEKTRA

Tragédie en un acte
Musique : Richard Strauss (1864-1949)
Livret : Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) d'après Sophocle
Création au Königliches Opernhaus, Dresde, 25 janvier 1909

12

Nouvelle production au Teatro di San Carlo, Naples, 3 décembre 2003

Mise en scène : Klaus Michael Grüber (1941-2008)
Décors et costumes : Anselm Kiefer (né en 1945)
Lumières : Guido Levi

Direction musicale : Gabriele Ferro (né en 1937)
Chef des chœurs : Ciro Visco (né en 1965)
Orchestre et chœurs du Teatro di San Carlo di Napoli

Distribution
Électre (soprano) : Gabriele Schnaut
Clytemnestre (contralto) : Mette Ejsing
Chrysothémis (soprano) : Inga Nielsen
Oreste (baryton-basse) : Peter Edelmann
Égisthe (ténor) : Siegfried Jerusalem
Le précepteur d'Oreste (basse) : Ezio Maria Tisi
La confidente (soprano) : Sabrina Modena
La porteuse de traîne (soprano) : Sabine Vinke
Un jeune serviteur (ténor) : Antonio De Angelis
Un vieux serviteur (basse) : Hector Guedes
La surveillante (soprano) : Pia-Marie Nilsson

13

Nouvelle production au grand théâtre de Provence, Aix-en-Provence, 10 juillet 2013 (Festival d'Aix-en-Provence)

Mise en scène : Patrice Chéreau (1944-2013)
Décors : Richard Peduzzi (né en 1943)
Costumes : Caroline de Vivaise
Lumières : Dominique Bruguière

Direction musicale : Esa-Pekka Salonen (né en 1958)
Orchestre de Paris

Distribution
Électre (soprano) : Evelyn Herlitzius
Clytemnestre (contralto) : Waltraud Meier
Chrysothémis (soprano) : Adrianne Pieczonka
Oreste (baryton-basse) : Mikhaïl Pétrenko
Égisthe (ténor) : Tom Randle
Le précepteur d'Oreste (basse) : Franz Mazura
La confidente / la surveillante (soprano) : Renate Behle
La porteuse de traîne (soprano) : Andrea Hill
Un jeune serviteur (ténor) : Florian Hoffmann
Un vieux serviteur (basse) : Peter Wimberger

FIDELIO

Opéra en deux actes
Musique : Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Livret : Joseph Ferdinand von Sonnleithner (1766-1835), d'après *Léonore, ou l'Amour conjugal* (1798) de Jean-Nicolas Bouilly, révisé par Stephan von Breuning (1774-1827) et Georg Friedrich Treitschke (1776-1842)
Création (première version) au Theater an der Wien, Vienne, 20 novembre 1805
Création (version définitive) au Kärntnertortheater, Vienne, 23 mai 1814

14

Nouvelle production au Semperoper de Dresde, 7 octobre 1989

Mise en scène : Christine Mielitz (née en 1949)
Décors et costumes : Peter Heilein

Distribution (reprise, mai 2018) :
Florestan (ténor) : Tomislav Mužek
Léonore (soprano) : Elisabeth Teige
Don Fernando (basse) : Christoph Pohl
Don Pizarro (baryton) : John Lundgren
Rocco (basse) : René Pape
Marzelline (soprano) : Tuuli Takala
Jaquino (ténor) : Simeon Esper

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

(Le Vaisseau fantôme)

Opéra romantique en trois actes
Musique et livret :
Richard Wagner (1813-1883)
Création au Hofoper, Dresde, 2 janvier 1843

15

Nouvelle production (version de concert) au De Doelen, Rotterdam, 15 septembre 2013 (Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival)

Vidéo : Shaun Gladwell (né en 1972)

Direction musicale : Yannick Nézet-Séguin (né en 1975)
Rotterdam Philharmonic Orchestra

Distribution
Daland (basse) : Franz-Josef Selig
Senta (soprano) : Emma Vetter
Mary (contralto) : Agnes Zwierko
Erik (ténor) : Frank van Aken
Der Holländer (baryton) : Evgeny Nikitin

DIE GLÜCKLICHE HAND

(La Main heureuse)

Drama mit Musik (« drame avec musique ») en quatre tableaux pour un baryton solo, deux mimes, chœur et orchestre
Musique et livret (1909-1913) :
Arnold Schönberg (1874-1951)

16

Création au Volksoper de Vienne, 14 octobre 1924

Mise en scène : Josef Turnau (1888-1954)
Décors : Eugen Steinhof (1880-1952)
Direction musicale : Fritz Stiedry (1883-1968)

Distribution
Ein Mann (un homme, baryton) : Alfred Jerger
Eine Frau (une femme, mime) : Hedy Pfundmeyer [ou Pfundtmayr]
Ein Mann (un homme, mime) : Josef Hunstiger

LE GRAND MACABRE

Opéra en deux actes, quatre tableaux
Musique : György Ligeti (1923-2006)
Livret (en allemand)* : György Ligeti et Michael Meschke (né en 1931), d'après *La Balade du Grand Macabre* (1934) de Michel de Ghelderode
Création (en suédois) à l'Opéra royal de Stockholm, 12 avril 1978

17

Nouvelle production au Teatro Comunale di Bologna, 15 décembre 1979

Version en italien de Silvia Suighi ; adaptation de Maurizio Benini, Paola Molinari et Vincenzo Morreale
Mise en scène : Giorgio Pressburger (1937-2017)
Décors et costumes : Roland Topor (1938-1997)

Direction musicale : Zoltán Peskó (né en 1937)
Chef des chœurs : Leone Magiera (né en 1934)
Orchestre et chœurs du Teatro Comunale di Bologna

Distribution
Gepopo, chef de la police secrète (soprano) : Dorothy Dorow • Vénus (soprano) : Slavka Tskova • Clitoria (ou Amanda, soprano) : Fiorella Pediconi • Spermando (ou Amando, mezzo-soprano) : Rosa Laghezza
Prince Go-Go (contre-ténor) : Silvia Baleani
Mescalina (mezzo-soprano) : Doborah Browne
Piet le Pot (ténor) : Oslavio Di Credico
Nekrotzar (baryton-basse) : Mario Basiola
Astradamors (basse) : Ugo Trama
Ruffiack (basse) : Giancarlo Montanaro
Schobiack (baryton) : Teodoro Rovetta
Schabernack (basse) : Gastone Sarti
Ministre blanc (ténor) : Paolo Bonacelli
Ministre noir (baryton-basse) : Renato Cecchetto

** Ligeti révisa son opéra en 1996, sur un livret en anglais ; selon le souhait du compositeur, l'opéra doit être chanté dans la langue du pays de représentation.*

LES HUGUENOTS

Grand opéra en cinq actes et trois tableaux
Musique : Giacomo Meyerbeer (1791-1864)
Livret : Eugène Scribe (1791-1861) et Émile Deschamps (1791-1871)
Création à l'Opéra de Paris, salle Le Peletier, 29 février 1836

18

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 28 septembre 2018

Mise en scène : Andreas Kriegenburg (né en 1963)
Décors : Harald B. Thor (né en 1956)
Costumes : Tanja Hoffmann
Lumières : Andreas Grüter
Chorégraphie : Zenta Haerter

Direction musicale : Michele Mariotti (né en 1979)
Chef des chœurs : José Luis Basso
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Marguerite de Valois (soprano) : Lisette Oropesa
Raoul de Nangis (ténor) : Yosep Kang
Valentine de Saint-Bris (soprano) : Ermonela Jaho • Urbain (mezzo) : Karine Deshayes
Marcel (basse) : Nicolas Testé
Le comte de Saint-Bris (baryton) : Paul Gay
Le duc de Nevers (baryton) : Florian Sempey
La dame d'honneur / une bohémienne (soprano) : Julie Robard-Gendre
Cossé / un étudiant catholique (ténor) : François Rougier • Tavannes / premier moine (ténor) : Cyrille Dubois • Méru / deuxième moine (baryton) : Michal Partyka Thoré / Maurevert (baryton) : Patrick Bolleire Retz / troisième moine (basse) : Tomislav Lavoie • Coryphée / une jeune fille catholique / une bohémienne (soprano) : Élodie Hache
Bois-Rosé, valet (ténor) : Philippe Do
Un archer du guet (baryton) : Olivier Ayault
Quatre seigneurs : John Bernard, Cyrille Lovighi, Bernard Arrieta, Fabio Bellenghi

LES INDES GALANTES

Opéra-ballet en un prologue et quatre entrées
Musique : Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
Livret : Louis Fuzelier (vers 1672-1752)
Création (sans « Les Sauvages ») à l'Académie royale de musique, théâtre du Palais-Royal, Paris, 23 août 1735
Création (version complète) à l'Académie royale de musique, théâtre du Palais-Royal, Paris, 10 mars 1736

19

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 26 septembre 2019*

Mise en scène : Clément Cogitore (né en 1983)
Chorégraphie : Bintou Dembélé (née en 1975)
Décors : Alban Ho Van
Costumes : Wojciech Dziedzic
Concept initial costumes : Tim Van Steenbergen
Lumières : Sylvain Verdet
Dramaturgie : Simon Hatab
Dramaturgie musicale : Katherina Lindekens

Direction musicale : Leonardo García Alarcón (né en 1976)
Chef des chœurs : Thibault Lenaerts
Orchestre Cappella Mediterranea
Chœur de chambre de Namur
Maîtrise des Hauts-de-Seine / chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris

---

Distribution
Hébé / Phani / Zima (soprano) : Sabine Devieilhe • Bellone / Adario (basse) : Florian Sempey • L'Amour / Zaïre (soprano) : Jodie Devos • Osman / Ali (basse) : Edwin Crossley-Mercer • Émilie (soprano) : Julie Fuchs
Valère / Tacmas (ténor) : Mathias Vidal
Huascar / Don Alvar (basse) : Alexandre Duhamel • Don Carlos / Damon (ténor) : Stanislas de Barbeyrac

** Sous réserve de modifications*

INTOLLERANZA 1960

Azione scenica in due tempi da un'idea di Angelo Maria Ripellino

Azione scenica (action scénique) en deux parties, d'après une idée d'Angelo Maria Ripellino, pour solistes, chœur et orchestre
Musique : Luigi Nono (1924-1990)
Textes d'Henri Alleg, Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Paul Éluard, Julius Fucík, Vladimir Maïakovski, Angelo Maria Ripellino et Jean-Paul Sartre

20

Création (en italien) au Teatro La Fenice, Venise, 13 avril 1961 (24e Festival Internazionale di Musica Contemporanea, La Biennale di Venezia)

Mise en scène : Václav Kašlík (1917-1989)
Décors et costumes : Emilio Vedova (1919-2006)
Dispositif scénographique : Josef Svoboda (1920-2002)

Direction musicale : Bruno Maderna (1920-1973)
Chef des chœurs : Giulio Bertola (1921-2008)
Orchestre de la BBC
Chœurs polyphoniques de Milan
Bandes électroniques réalisées dans le studio de phonologie de la RAI, Milan

---

Distribution
Un emigrante (un émigrant, ténor) : Petre Munteanu • La sua compagna (sa compagne, soprano) : Catherine Gayer • Una donna (une femme, contralto) : Carla Henius • Un torturato (un supplicié, basse) : Heinz Rehfuss • Un Algerino (un Algérien, baryton) : Italo Tajo • Quattro gendarmi (quatre gendarmes, acteurs) • Chœur (mineurs, manifestants, suppliciés, prisonniers, émigrants, Algériens, paysans)

LULU

Opéra en trois actes
Musique : Alban Berg (1885-1935), partition de l'acte III achevée en 1978 par Friedrich Cerha (né en 1926)
Livret : Alban Berg, d'après deux tragédies de Frank Wedekind, *Erdgeist* (*L'Esprit de la terre*, 1895) et *Die Büchse der Pandora* (*La Boîte de Pandore*, 1904)
Création (en deux actes) au Stadttheater, Zurich, 2 juin 1937

21

Création (en trois actes) au palais Garnier, Paris, 24 février 1979

Mise en scène : Patrice Chéreau (1944-2013)
Décors : Richard Peduzzi (né en 1943)
Costumes : Jacques Schmidt (1933-1996)

Direction musicale : Pierre Boulez (1925-2016)
Orchestre de l'Opéra national de Paris

Distribution
Lulu (soprano) : Teresa Stratas
Gräfin Geschwitz (la comtesse Geschwitz, mezzo-soprano) : Yvonne Minton
Eine Theater-Garderobiere / Der Gymnasiast / Ein Groom (une habilleuse de théâtre / le lycéen / un groom, alto) : Hanna Schwarz • Der Maler / Der Neger (le peintre / le Noir, ténor) : Robert Tear • Dr Schön / Jack (baryton) : Franz Mazura
Alwa (ténor) : Kenneth Riegel • Schigolch (basse) : Toni Blankenheim • Der Tierbändiger / Der Athlet (le dompteur / l'athlète, basse) : Gerd Nienstedt • Der Prinz / Der Kammerdiener / Der Marquis (le prince : le valet de chambre / le marquis, ténor) : Helmut Pampuch
Der Theaterdirektor / Der Bankier (le directeur du théâtre / le banquier, basse) : Jules Bastin
Eine Fünfzehnjährige (une jeune fille de quinze ans, soubrette d'opéra) : Danièle Chlostawa
Ihre Mutter (sa mère, alto) : Ursula Boese
Kunstgewerblerin (une décoratrice, mezzo-soprano) : Anna Ringart
Journalist (un journaliste, baryton) : Claude Meloni • Ein Diener (un serviteur, baryton) : Pierre-Yves Le Maigat • Der Polizeikommissär (le commissaire de police, rôle parlé) : Fernand Dumont • Der Medizinalrat (le professeur de médecine, rôle parlé) : Toni Blankenheim

22

Nouvelle production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 14 octobre 2012

Mise en scène :
Krzysztof Warlikowski (né en 1962)
Décors et costumes :
Małgorzata Szczęśniak (née en 1954)
Lumières : Felice Ross
Chorégraphie : Claude Bardouil, Rosalba Torres Guerrero
Vidéo : Denis Guéguin
Dramaturgie : Christian Longchamp

Direction musicale : Paul Daniel (né en 1958)
Orchestre symphonique de La Monnaie

Distribution
Lulu (soprano) : Barbara Hannigan
Gräfin Geschwitz (la comtesse Geschwitz, mezzo-soprano) : Natascha Petrinsky
Eine Theater-Garderobiere / Der Gymnasiast / Ein Groom (une habilleuse de théâtre / le lycéen / un groom, alto) : Frances Bourne
Der Maler / Der Neger (le peintre / le Noir, ténor) : Tom Randle • Dr Schön / Jack (baryton) : Dietrich Henschel • Alwa (ténor) : Charles Workman • Schigolch (basse) : Pavlo Hunka • Der Tierbändiger / Der Athlet (le dompteur / l'athlète, basse) : Ivan Ludlow
Der Prinz / Der Kammerdiener / Der Marquis (le prince : le valet de chambre / le marquis, ténor) : Robert Wörle • Der Theaterdirektor / Der Bankier (le directeur du théâtre / le banquier, basse) : Rúni Brattaberg
Eine Fünfzehnjährige (une jeune fille de quinze ans, soubrette d'opéra) : Anna Maistriau
Ihre Mutter (sa mère, alto) : Mireille Capelle
Kunstgewerblerin (une décoratrice, mezzo-soprano) : Beata Morawska
Journalist (un journaliste, baryton) : Benoît De Leersnyder • Ein Diener (un serviteur, baryton) : Charles Dekeyser
Der Polizeikommissär / Der Medizinalrat (le commissaire de police / le professeur de médecine, rôles parlés) : Gérard Lavalle
Danseurs : Rosalba Torres Guerrero, Claude Bardouil

23

Nouvelle production au Bayerische Staatsoper, Munich, 25 mai 2015

Mise en scène et décors :
Dmitri Tcherniakov (né en 1970)
Costumes : Elena Zaytseva
Lumières : Gleb Filshtinsky
Chorégraphie : Tatiana Baganova
Dramaturgie : Malte Krasting

Direction musicale : Kirill Petrenko (né en 1972)
Bayerisches Staatsorchester

Distribution
Lulu (soprano) : Marlis Petersen
Gräfin Geschwitz (la comtesse Geschwitz, mezzo-soprano) : Daniela Sindram
Eine Theater-Garderobiere / Der Gymnasiast / Ein Groom (une habilleuse de théâtre / le lycéen / un groom, alto) : Rachael Wilson
Der Maler / Der Neger (le peintre / le Noir, ténor) : Rainer Trost
Dr Schön / Jack (baryton) : Bo Skovhus
Alwa (ténor) : Matthias Klink • Schigolch (basse) : Pavlo Hunka • Der Tierbändiger / Der Athlet (le dompteur / l'athlète, basse) : Martin Winkler
Der Prinz / Der Kammerdiener / Der Marquis (le prince : le valet de chambre / le marquis, ténor) : Wolfgang Ablinger-Sperrhacke
Der Theaterdirektor / Der Bankier (le directeur du théâtre / le banquier, basse) : Christoph Stephinger • Eine Fünfzehnjährige (une jeune fille de quinze ans, soubrette d'opéra) : Elsa Benit • Ihre Mutter (sa mère, alto) : Cornelia Wulkopf • Kunstgewerblerin (une décoratrice, mezzo-soprano) : Heike Grötzinger
Journalist (un journaliste, baryton) : John Carpenter • Ein Diener (un serviteur, baryton) : Leonard Bernad

24

Nouvelle production au Staatsoper Hamburg, Hambourg, 12 février 2017

Mise en scène :
Christoph Marthaler (né en 1951)
Décors et costumes :
Anna Viebrock (née en 1951)
Lumières : Martin Gebhardt
Dramaturgie : Malte Ubenauf

Direction musicale : Kent Nagano (né en 1951)
Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Distribution
Lulu (soprano) : Barbara Hannigan
Gräfin Geschwitz (la comtesse Geschwitz, mezzo-soprano) : Anne Sofie von Otter
Eine Theater-Garderobiere / Der Gymnasiast / Ein Groom (une habilleuse de théâtre / le lycéen / un groom, alto) : Marta Świderska
Der Maler / Der Neger (le peintre / le Noir, ténor) : Peter Lodahl • Dr Schön / Jack (baryton) : Jochen Schmeckenbecher
Alwa (ténor) : Matthias Klink Schigolch (basse) : Sergei Leiferkus • Der Tierbändiger / Der Athlet (le dompteur / l'athlète, basse) : Ivan Ludlow • Der Prinz / Der Kammerdiener / Der Marquis (le prince : le valet de chambre / le marquis, ténor) : Dietmar Kerschbaum
Der Theaterdirektor / Der Bankier (le directeur du théâtre / le banquier, basse) : Denis Velev
Der Professor / Der Polizeikommissär / Der Medizinalrat (le professeur, rôle muet / le commissaire de police / le professeur de médecine, rôles parlés) : Martin Pawlowsky
Eine Violonistin (une violoniste) : Veronika Eberle • Ein Pianist (un pianiste) : Bendix Dethleffsen
Acteurs* :
Auguste Artinelli : Marc Bodnar
Bianetta Gazil : Liliana Benini
Madeleine de Marelle : Begoña Quiñones
Kadéga di Santa Croce : Sylvana Sedig
Ludmilla Steinherz : Sasha Rau

** Absents du livret de Berg et ajoutés par Marthaler, ces personnages sont inspirés des pièces originales de Wedekind.*

MATSUKAZE

Opéra en un acte et cinq scènes
Musique : Toshio Hosokawa (né en 1955)
Livret : Hannah Dübgen (née en 1977), d'après la pièce de théâtre Nô de Kanami (1333-1384), révisée par Zeami (vers 1363-1443)

25

Création au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 3 mai 2011

Mise en scène : Sasha Waltz (née en 1963)
Décors : Chiharu Shiota et Pia Maier Schriever (nées en 1972)
Costumes : Christine Birkle
Lumières : Martin Hauk
Dramaturgie : Ilka Seifert
Maître de ballet : Luc Dunberry
Direction musicale :
Pablo Heras-Casado (né en 1977)

Orchestre de chambre de La Monnaie
Vocalconsort Berlin

Distribution
Matsukaze (Vent dans les pins, soprano): Barbara Hannigan • Murasame (Pluie d'automne, mezzo-soprano): Charlotte Hellekant • Der Mönch (le moine, baryton-basse): Frode Olsen
Der Fischer (le pêcheur, baryton): Kai Uwe Fahnert

Ensemble de danse: Sasha Waltz & Guests

THE MONSTER IN THE MAZE

(Le Monstre du labyrinthe)

Musique: Jonathan Dove (né en 1959)
Livret: Alasdair Middleton
Commande du Festival d'Aix-en-Provence, du Berliner Philharmoniker et du London Symphony Orchestra

---

Création (version de concert) au Berliner Philharmoniker, Berlin, 20 juin 2015
Adaptation allemande: Arne Muus
Mise en scène:
Annechien Koerselman (née en 1976)
Décors: Uta Materne

Direction musicale:
sir Simon Rattle (né en 1955)
Chef des chœurs: Simon Hasley
Berliner Philharmoniker

Distribution
Theseus (Thésée, ténor): Florian Hoffmann
Mother (sa mère, mezzo-soprano): Eva Vogel
Minos (acteur): Götz Schubert
Daedalus (Dédale, baryton-basse): Pavlo Hunka

26

Création (version scénique) au grand théâtre de Provence, Aix-en-Provence, 8 et 9 juillet 2015 (Festival d'Aix-en-Provence)

Adaptation française: Alain Perroux
Mise en scène et conception vidéo:
Marie-Ève Signeyrole (née en 1978)
Décors: Fabien Teigné
Lumières: Philippe Berthomé

Direction musicale: sir Simon Rattle
Chef des chœurs: Simon Halsey
London Symphony Orchestra
Orchestre des jeunes de la Méditerranée

Distribution
Theseus (Thésée, ténor): Damien Bigourdan
Mother (sa mère, mezzo-soprano): Lucie Roche
Minos (acteur): Miloud Khétib • Daedalus (Dédale, baryton-basse): Damien Pass

MOSES UND ARON

(Moïse et Aaron)

Opéra en trois actes (inachevé)
Musique: Arnold Schönberg (1874-1951)
Livret: Arnold Schönberg (1928, en trois actes), d'après des passages du Pentateuque
Création (version de concert) à la Hamburger Musikhalle, Hambourg, 12 mars 1954
Création (version scénique) au Stadttheater de Zurich, 6 juin 1957

27

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 17 octobre 2015

Mise en scène, décors, costumes et lumières:
Romeo Castellucci (né en 1960)
Chorégraphie: Cindy Van Acker
Collaboration artistique: Silvia Costa
Dramaturgie: Christian Longchamp, Piersandra Di Matteo

Direction musicale:
Philippe Jordan (né en 1974)
Chef des chœurs: José Luis Basso
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Moses (Moïse, baryton): Thomas Johannes Mayer • Aron (Aaron, ténor): John Graham-Hall • Ein junges Mädchen (une jeune fille, soprano): Julie Davies • Eine Kranke (une malade, mezzo-soprano): Catherine Wyn-Rogers • Ein junger Mann (un jeune homme, ténor): Nicky Spence • Der nackte Jüngling (le jeune homme nu, ténor): Michael Pflumm • Ein Mann (un homme, baryton): Chae Wook Lim • Ein anderer Mann / Ephraimit (un autre homme / éphraïmite, baryton): Christopher Purves
Ein Priester (un prêtre, basse): Ralf Lukas
Vier nackte Jungfrauen (quatre vierges nues, deux sopranos, deux mezzo-sopranos): Julie Davies, Maren Favela, Valentina Kutzarova, Elena Suvorova • Drei Älteste (trois Anciens, basse et barytons): Shin Jae Kim, Olivier Ayault, Jian-Hong Zhao
Sechs Solostimmen (six voix solistes): Marie-Cécile Chevassus, Béatrice Malleret, Isabelle Wnorowska-Pluchart, John Bernard, Chae Wook Lim, Julien Joguet

NORMA

Opera seria en deux actes
Musique: Vincenzo Bellini (1801-1835)
Livret: Felice Romani (1788-1865) d'après la tragédie en cinq actes *Norma ou l'Infanticide* (1831) d'Alexandre Soumet
Création au Teatro alla Scala, Milan, 26 décembre 1831

28

Nouvelle production au Teatro La Fenice, Venise, 20 mai 2015 (56e Biennale de Venise)

Mise en scène, décors et costumes:
Kara Walker (née en 1969)
Collaboration à la mise en scène:
Ann-Christin Rommen
Lumières: Vilmo Furian

Direction musicale:
Gaetano d'Espinosa (né en 1978)
Chef des chœurs: Claudio Marino Moretti
Orchestre et chœurs de La Fenice

Distribution
Norma (soprano): Carmela Remigio
Adalgisa (soprano): Veronica Simeoni
Pollione (ténor): Gregory Kunde
Oroveso (basse): Dmitry Belosselskiy
Clotilde (soprano): Anna Bordignon
Flavio (ténor): Emanuele Giannino

Reprise, 27 août-18 septembre 2016

Direction musicale: Daniele Callegari
Chef des chœurs: Claudio Marino Moretti
Orchestre et chœurs de La Fenice

Norma (soprano): Mariella Devia
Adalgisa (soprano): Roxana Constantinescu
Pollione (ténor): Roberto Aronica
Oroveso (basse): Simon Lim
Clotilde (soprano): Anna Bordignon
Flavio (ténor): Antonello Ceron

ONLY THE SOUND REMAINS

Opéra en deux parties, *Always Strong* (« Toujours fort ») et *Feather Mantle* (« Le manteau de plumes »)
Musique: Kaija Saariaho (née en 1952)
Livret (en anglais): Ernest Fenollosa (1853-1908) et Ezra Pound (1885-1972), d'après deux pièces du théâtre Nô japonais, *Tsunemasa* et *Hagoromo*

29

Création au De Nationale Opera, Amsterdam, 15 mars 2016 (Opera Forward Festival)

Mise en scène: Peter Sellars (né en 1957)
Décors: Julie Mehretu (née en 1970)
Costumes: Robby Duiveman
Lumières: James F. Ingalls
Son: Christophe Lebreton

Direction musicale:
André de Ridder (né en 1971)
Chef des chœurs: Frank Hameleers
Dudok Quartet, avec Eija Kankaanranta (kantele), Camilla Hoitenga (flûte) et Niek KleinJan (percussion)
Vocaal kwartet van het Nederlands Kamerkoor

Distribution
Spirit / Angel (l'esprit / l'ange, contre-ténor): Philippe Jaroussky • Priest / Fisherman (le prêtre / le pêcheur, baryton): Davóne Tines
Danseuse: Nora Kimball-Mentzos

L'ORFEO

Favola in musica en un prologue et cinq actes
Musique : Claudio Monteverdi (1567-1643)
Livret : Alessandro Striggio fils (vers 1573-1630)
Création au Palazzo Ducale, Mantoue,
24 février 1607

30

Nouvelle production au Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Florence, 17 mai 1949 (XIIe Maggio Musicale Fiorentino)

Mise en scène : Guido Salvini (1893-1965)
Décors et costumes :
Giorgio de Chirico (1888-1978)
Chorégraphie : Boris Romanov (1891-1957)

Direction musicale :
Antonio Guarnieri (1880-1952)
Chef de chœur : Andrea Morosini
Orchestre et chœur du Maggio Musicale Fiorentino

La Musica (Prologo) [la Musique (Prologue), soprano] : Mafalda Rinaldi
Orfeo (Orphée, ténor) : Fedora Barbieri
Euridice (Eurydice, soprano) : Elena Rizzieri
Choro di Ninfe e di Pastori (chœur des nymphes et des bergers), solistes :
Ninfa Eco (nymphe Écho), soprano :
Loretta Di Lelio • Pastore I (premier berger), ténor : Petre Munteanu • Pastore II (deuxième berger), alto : Rolando Panerai
Messagiera (Silvia) / Proserpina (messagère [Silvia] / Proserpine, soprano) : Rina Corsi
Messagiera (messagère, soprano) : Myriam Pirazzini • Speranza (Espérance, soprano) : Giannella Borelli • Caronte (Caron, basse) : Giulio Neri • Choro di Spiriti infernali (chœur des esprits infernaux, solistes) : Spirito I (premier esprit, ténor) : Mariano Caruso
Spirito II (deuxième esprit, ténor) : Mario Frosini • Plutone (Pluton, basse) : Mario Petri
Apollo (Apollon, ténor) : José Raimundo Torres de Luna • Danseuses (nymphes) : Mirdza Kanlins, Rossana Pacciarelli, Wally Podelvento, Ada Spicchiesi • Danseurs (bergers et esprits) : Giuseppe Gavagnini, Filippo Morucci, Giulio Perugini

31

Nouvelle production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 13 mai 1998

Mise en scène et chorégraphie :
Trisha Brown (1936-2017)
Décors, costumes :
Roland Aeschlimann (né en 1939)
Lumières : Roland Aeschlimann et Gerd Meier

Direction musicale : René Jacobs (né en 1946)
Concerto Vocale et Collegium Vocale Gent

Distribution
Orfeo (Orphée, ténor) : Simon Keenlyside
Euridice / La Musica (Prologo) / Ninfa (Eurydice / la Musique [Prologue] / nymphe Écho, soprano) : Juanita Lascarro • Messagiera (messagère, soprano) : Graciela Oddone • Proserpina / Ninfa (Proserpine / une nymphe, soprano) : Martina Dike • Speranza (Espérance) : Stephen Wallace
Caronte (Caron, basse) : Paul Gérimon • Plutone (Pluton, basse) : Tómas Tómasson • Apollo (Apollon, ténor) : Mauro Utzeri • Pastori / Spiriti infernali (bergers / esprits infernaux, solistes) :
Yann Beuron, John Bowen, René Linnenbrank, Stephen Wallace
Ensemble de danse : Trisha Brown Company

PARSIFAL

Bühnenweihfestspiel
(« festival scénique sacré ») en trois actes
Musique : Richard Wagner (1813-1883)
Livret : Richard Wagner, d'après *Parzival* (1210) de Wolfram von Eschenbach et *Perceval ou le Conte du Graal* (vers 1180) de Chrétien de Troyes

32

Création au Bühnenfestspielhaus Bayreuth, 26 juillet 1882

Mise en scène : Richard Wagner
Décors et costumes :
Paul von Joukowsky (1845-1912)
Réalisation des décors :
Max Brückner (1836-1919)
et Gotthold Brückner (1844-1892)
Direction technique : Fritz Brandt

Direction musicale : Hermann Levi (1839-1900)

Distribution
Amfortas (baryton) : Theodor Reichmann
Titurel (basse) : August Kindermann
Gurnemanz (basse) : Emil Scaria • Parsifal (ténor) : Hermann Winkelmann • Klingsor (basse) : Karl Hill • Kundry (soprano) : Amalie Materna • Premier chevalier du Graal (ténor) : Anton Fuchs • Second chevalier du Graal (basse) : Eugen Stumpf • Quatre écuyers : Hermine Galfy (soprano), Mathilde Keil (alto), Max Mikorey, Adol von Hübbenet (ténors)
Six filles-fleurs (*Blumenmädchen*, sopranos) : Pauline Horson, Johanna Meta, Carrie Pringle, Johanna André, Hermine Galfy, Luise Belce
Voix (contralto) : Sophie Dompierre

33

Nouvelle production au Bühnenfestspielhaus Bayreuth, 30 juillet 1951

Mise en scène et décors :
Wieland Wagner (1917-1966)
Costumes : Charlotte Vocke

Direction musicale :
Hans Knappertsbusch (1888-1965)
Direction des chœurs : Wilhelm Pitz (1897-1973)
Chœurs et orchestre du Bayreuther Festspiele

Distribution
Amfortas (baryton) : George London
Titurel (basse) : Arnold van Mill • Gurnemanz (basse) : Ludwig Weber • Parsifal (ténor) : Wolfgang Windgassen • Klingsor (basse) : Hermann Uhde • Kundry (soprano) : Martha Mödl, soprano • Premier chevalier du graal (ténor) : Walter Fritz • Second chevalier du graal (basse) : Werner Faulhaber • Quatre écuyers : Hanna Ludwig (soprano), Elfriede Wild (alto), Günther Baldauf, Gerhard Stolze (ténors) • Six filles-fleurs (*Blumenmädchen*, sopranos) : Paula Brivkalne, Maria Lacorn, Hanna Ludwig, Elfriede Wild, Lore Wissmann, Erika Zimmermann.
Voix (contralto) : Ruth Sievert

34

Nouvelle production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 27 janvier 2011

Mise en scène, décors, costumes et lumières :
Romeo Castellucci (né en 1960)
Chorégraphie :
Dasniya Sommer, Cindy Van Acker
Collaboration aux décors : Giacomo Strada
Collaboration aux lumières : Giacomo Gorini
Collaboration artistique : Silvia Costa
Vidéo : Effimeri Apparati
Dramaturgie : Piersandra di Matteo

Direction musicale :
Hartmut Haenchen (né en 1943)
Chefs des chœurs :
Benoît Giaux, Winfried Maczewski
Orchestre et chœurs de La Monnaie

Distribution
Amfortas (baryton) : Thomas Johannes Mayer
Titurel (basse) : Victor von Halem • Gurnemanz (basse) : Jan-Hendrik Rootering • Parsifal (ténor) : Andrew Richards • Klingsor (basse) : Tómas Tómasson • Kundry (soprano) : Anna Larsson • Premier chevalier du graal (ténor) : Willem van der Heyden • Second chevalier du graal (basse) : Friedemann Röhlig
Quatre écuyers : Ilse Eerens (soprano), Angélique Noldus (mezzo-soprano), Gijs van der Linden (ténor), Guillaume Antoine (basse) • Six filles-fleurs (*Blumenmädchen*, sopranos) : Ilse Eerens, Anneke Luyten, Angélique Noldus, Tineke van Ingelgem, Hendrickje van Kerckhove, Margriet van Reisen
Voix (contralto) : Anna Larsson

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Drame lyrique en cinq actes et douze tableaux
Musique : Claude Debussy (1862-1918)
Livret : Maurice Maeterlinck (1862-1949)
Création à l'Opéra-Comique, Paris,
30 avril 1902

35

Nouvelle production au palais Garnier, Paris, 7 février 1997

Mise en scène et décors :
Robert Wilson (né en 1941)
Costumes : Frida Parmeggiani
Lumières : Heinrich Brunke et Robert Wilson
Dramaturgie : Holm Keller

Direction musicale : James Conlon (né en 1950)
Orchestre et chœurs
de l'Opéra national de Paris

Distribution
Pelléas (ténor) : Russel Braun
Mélisande (soprano) : Suzanne Mentzer
Golaud (baryton) : José Van Dam
Arkel (basse) : Victor von Halem

Le petit Yniold (soprano) : Gaële Le Roi
Geneviève (mezzo-soprano) : Felicity Palmer
Un berger (basse) : Souren Chahidjanian
Un médecin (basse) : Vincent Le Texier

PENTHESILEA

Opéra avec prologue, onze scènes et épilogue
Musique : Pascal Dusapin (né en 1955)
Livret : Pascal Dusapin et Beate Haeckl, d'après la pièce de Heinrich von Kleist (1808)
Commande du théâtre royal de la Monnaie

36

Création au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 31 mars 2015

Mise en scène : Pierre Audi (né en 1957)
Décors : Berlinde De Bruyckere (née en 1964)
Costumes : Wojciech Dziedzic
Lumières : Jean Kalman
Vidéo : Mirjam Devriendt
Dispositif électroacoustique : Thierry Coduys
Dramaturgie : Krystian Lada

Direction musicale : Franck Ollu (né en 1960)
Chef des chœurs : Martino Faggiani
Orchestre symphonique et chœurs de La Monnaie

Distribution
Penthesilea (Penthésilée, mezzo-soprano) : Natascha Petrinsky • Prothoe (Prothoé, soprano) : Marisol Montalvo • Achille (baryton) : Georg Nigl • Odysseus (baryton-basse) : Werner van Mechelen
Oberpriesterin (la grande prêtresse, contralto) : Ève-Maud Hubeaux
Bote (baryton) : Wiard Witholt
Botin (mezzo-soprano) : Yaroslava Kozina
Amazone (contralto) : Marta Beretta
et 12 figurants

PROMETEO TRAGEDIA DELL'ASCOLTO

« Tragédie de l'écoute » en neuf parties
Musique : Luigi Nono (1924-1990)
Textes réunis par Massimo Cacciari (né en 1944) : Walter Benjamin (*Sur le concept d'histoire*, 1940), Eschyle (*Prométhée enchaîné*, ve siècle av. J.-C.), Euripide (*Alceste*, 438 av. J.-C.), Johann Wolfgang von Goethe (*Prométhée*, 1774), Hérodote (*Histoires*, I, 32, ve siècle av. J.-C.), Hésiode (*Théogonie*, VIIIe siècle av. J.-C.), Friedrich Hölderlin (*Hyperions Schicksalslied*, 1797-1799, et *Achill*, 1798-1799), Pindare (*Néméennes*, VI, 473 av. J.-C.), Arnold Schönberg (*Das Gesetz*, 1930, et *Moses und Aron*, 1932), Sophocle (*Œdipe à Colone*, 401 av. J.-C.)

37

Création (première version) à l'église San Lorenzo, Venise, 25 septembre 1984

Conception de l'espace sonore : Renzo Piano (né en 1937)
Lumières : Emilio Vedova (1919-2006)

Direction musicale : Claudio Abbado, Roberto Cecconi
Chef de chœur : André Richard
Chamber Orchestra of Europe
Chœur des solistes de l'Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik, Fribourg-en-Brisgau

---

Réalisation live-electronics : Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks E.V., Fribourg-en-Brisgau
Régie du son : Luigi Nono, Hans-Peter Haller
Ingénieur du son : Rudolf Strauss
Technicien de laboratoire : Bernd Noll
Réalisation informatique : Laboratorio per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB) di Venezia, Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.) dell'Università di Padova
Programmation des interventions : Luigi Nono, Alvise Vidolin

Distribution
Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, sopranos
Bernadette Manca di Nissa, Susanne Otto, contraltos • Mario Bolognesi, ténor
Ornella Marini, Heiner Müller, récitants
Roberto Fabbriciani, piccolo, flûte, flûte basse et contrebasse • Ciro Scarponi, clarinette piccolo, clarinette et clarinette basse
Giancarlo Schiaffini, tuba basse, trombone alto, ténor et basse, euphonium
Charlotte Geselbracht, alto • Christine Theuss, violoncelle • Stefano Scodanibbio, contrebasse • Roberto Barbieri, Paolo Chiarandini, verre

Création (version définitive) aux Laboratoires – Atelier Ansaldo (laboratoires du Teatro alla Scala), Milan, 25 septembre 1985

Conception de l'espace sonore : Renzo Piano

Direction musicale : Claudio Abbado, Roberto Cecconi, Peter Hirsch
Sinfonia Varsovia
Chef de chœur : André Richard
Chœur des solistes de l'Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik, Fribourg-en-Brisgau

---

Réalisation live-electronics : Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks E.V., Fribourg-en-Brisgau
Régie du son : Luigi Nono, Hans-Peter Haller
Ingénieur du son : Rudolf Strauss
Techniciens de laboratoire : Bernd Noll, Arturo Kempter
Réalisation informatique : Laboratorio per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB) di Venezia, Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.) dell'Università di Padova
Programmation des interventions : Luigi Nono, Alvise Vidolin

Distribution
Ingrid Ade, Monika Bair-Ivenz, sopranos
Hedwig Fassbender, Susanne Otto, contraltos • Bernhard Gärtner, ténor
Ulrich Rausch, baryton
Margarita Broich, Heiner Müller, récitants
Roberto Fabbriciani, piccolo, flûte, flûte basse et contrebasse
Ciro Scarponi, clarinette piccolo, clarinette et clarinette basse
Giancarlo Schiaffini, tuba basse, trombone alto, ténor et basse, euphonium
Charlotte Geselbracht, alto
Christine Theuss, violoncelle
Stefano Scodanibbio, contrebasse
Carlo Boccadoro, Andrea Dulbecco, verre

I PURITANI

(Les Puritains)

Melodramma serio en trois actes
Musique : Vincenzo Bellini (1801-1835)
Livret : Carlo Pepoli (1796-1881), d'après *Têtes rondes et Cavaliers* (1833) de Jacques-François Ancelot et Joseph Xavier Boniface dit Saintine
Création au Théâtre-Italien, Paris, 24 janvier 1835

38

Nouvelle production au Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Florence, 25 mai 1933 (1er Maggio Musicale Fiorentino)

Mise en scène : Guido Salvini (1893-1965)
Décors et costumes : Giorgio de Chirico (1888-1978)

Direction musicale : Tullio Serafin (1878-1968)
Chef de chœur : Andrea Morosini
Orchestre et chœur du Maggio Musicale Fiorentino

Distribution
Lord Gualtiero Valton, général gouverneur, puritain (basse) : Carlo Scattola
Sir Giorgio Valton, son frère, colonel en retraite, puritain (basse) : Ezio Pinza
Elvira Valton, fille de lord Valton (soprano) : Mercedes Capsir
Lord Arturo Talbot, cavalier, partisan des Stuarts (ténor) : Giacomo Lauri-Volpi
Sir Riccardo Forth, colonel, puritain (baryton) : Mario Basiola
Sir Bruno Robertson, officier, puritain (ténor) : Adrasto Simonti
Enrichetta di Francia (Henriette de France, veuve de Charles Ier, incognito sous le nom de Dame de Villefort, mezzo-soprano) : Nadia Kovaceva
Soldats de Cromwell, écuyers et soldats de lord Arturo et de Valton, puritains, châtelains, dames, pages, serviteurs

THE RAKE'S PROGRESS

(La Carrière d'un Roué)

Opéra en trois actes et un épilogue
Musique : Igor Stravinsky (1882-1971)
Livret : Wystan Hugh Auden (1907-1973) et Chester Simon Kallman (1921-1975), d'après *A Rake's Progress* de William Hogarth
Création au Teatro La Fenice, Venise, 11 septembre 1951

39

Nouvelle production à Glyndebourne, Lewes, 21 juin 1975 (Glyndebourne Opera Festival)

Mise en scène :
John Cox (né en 1935)
Décors et costumes :
David Hockney (né en 1937)
Lumières : Robert Bryan

Direction musicale :
Bernard Haitink (né en 1929)
London Philharmonic Orchestra
Glyndebourne Festival Chorus

Distribution
Tom Rakewell (ténor) : Leo Goeke
Anne Trulove (soprano) : Jill Gomez
Nick Shadow (baryton) : Donald Gramm
Trulove (basse) : Don Garrard
Baba The Turk (Baba la Turque, mezzo-soprano) : Rosalind Elias Mother Goose (mezzo-soprano) : Thetis Blacker
Sellem (ténor) : John Fryatt
Madhouse Keeper (le gardien de l'hospice d'aliénés, basse) : Malcolm King
Chœur de prostituées et de mauvais garçons, domestiques, citadins, aliénés

40

Nouvelle production au Teatro della Pergola, Florence, 18 mai 1982 (XLVe Maggio Musicale Fiorentino)

Mise en scène : Ken Russell (1927-2011)
Décors et costumes : Derek Jarman (1942-1994)

Direction musicale :
Riccardo Chailly (né en 1953)
Chef de chœur : Roberto Gabbiani
Orchestre et chœur du Maggio Musicale Fiorentino

Distribution
Tom Rakewell (ténor) : Leo Goeke
Anne Trulove (soprano) : Cecilia Gasdia
Nick Shadow (baryton) : Istvan Gati
Trulove (basse) : Carlo del Bosco Baba The Turk (Baba la Turque, mezzo-soprano) : Glenys Linos
Mother Goose (mezzo-soprano) : Michael Aspinall • Sellem (ténor) : John Dobson
Madhouse Keeper (le gardien de l'hospice d'aliénés, basse) : Robert Porter
Chœur de prostituées et de mauvais garçons, domestiques, citadins, aliénés

DER RING DES NIBELUNGEN

(L'Anneau du Nibelung)

Bühnenfestspiel (« festival scénique ») en un prologue (*Das Rheingold*) et trois journées (*Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*)
Musique et livret :
Richard Wagner (1813-1883)
Création du cycle complet au Festspielhaus Bayreuth, 13-17 août 1876

DAS RHEINGOLD

(L'Or du Rhin)

Prologue en quatre scènes
Création au Königliches Hof- und Nationaltheater, Munich, 22 septembre 1869

41

Nouvelle production au Grand Théâtre de Genève, 16 janvier 1975

Mise en scène :
Jean-Claude Riber (1934-2017)
Décors : Josef Svoboda (1920-2002)
Costumes : Yasmin Bozin

Direction musicale : Gerd Albrecht (1935-2014)
Chef des chœurs : Richard Corena
Orchestre de la Suisse romande

Distribution
Wotan, chef des dieux (baryton-basse) : Jef Vermeersch • Donner, dieu du tonnerre (baryton-basse) : Michel Bouvier • Froh, dieu des éclairs (ténor) : Heribert Steinbach
Loge, demi-dieu du feu et de la ruse (ténor) : Koge Jerlander • Alberich, Nibelung (baryton-basse) : Gustav Neidlinger
Mime, Nibelung (ténor) : Helmut Pampuch
Fasolt, géant (baryton-basse) : Harald Stamm
Fafner, géant (basse) : Louis Hendrikx
Fricka, reine des dieux (mezzo-soprano) : Gwendolyn Killebrew • Freie, déesse de la jeunesse (soprano) : Anne-Marie Antoine
Erda, déesse-mère (contralto) : Arlette Chedel
Woglinde, fille du Rhin (soprano) : Evelyn Brunner • Wellglunde, fille du Rhin (soprano) : Rachel Szekely • Flosshilde, fille du Rhin (mezzo-soprano) : Lyn Vernon

DIE WALKÜRE

(La Walkyrie)

Drame musical en trois actes
Création au Königliches Hof- und Nationaltheater, Munich, 26 juin 1870

42

Nouvelle production à l'Opéra de Monte-Carlo, 28 janvier 1909

Mise en scène : Raoul Gunsbourg (1860-1955)
Décors : Alphonse Visconti (1856-1941)
Projections lumineuses :
Eugène Frey (1864-1930)

Direction musicale : Léon Jehin (1853-1928)

Distribution
Sieglinde, femme de Hunding (soprano) : Jeanne Raunay • Fricka, reine des dieux (mezzo-soprano) : Mme Mally Borga
Brünnhilde, Walkyrie (soprano) : Félia Litvinne
Helmwige, Walkyrie (soprano) : Charlotte Lormont • Gerhilde, Walkyrie (soprano) : Marguerite Bériza • Ortlinde, Walkyrie (soprano) : Mlle Liéry • Waltraute, Walkyrie (mezzo-soprano) : Mlle Delvoie • Siegrune, Walkyrie (contralto) : Mlle Delty [ou d'Elty]
Schwertleite, Walkyrie (mezzo-soprano) : Mlle de Kowska • Roßweisse, Walkyrie (mezzo-soprano) : Mme Mary-Girard
Grimgerde, Walkyrie (mezzo-soprano) : Mlle Néral • Wotan, chef des dieux (baryton-basse) : Francisque [Jean-François] Delmas • Siegmund, fils de Wotan et d'une mortelle (ténor) : Charles Rousselière
Hunding (basse) : M. Vallier

RUSALKA

Conte lyrique en trois actes
Musique : Antonín Dvořák (1841-1904)
Livret : Jaroslav Kvapil (1868-1950), d'après *Undine* (*Ondine*, 1811) de Friedrich de La Motte-Fouqué
Création au Théâtre national de Prague, 31 mars 1901

43

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 19 juin 2002

Mise en scène : Robert Carsen (né en 1954)
Décors et costumes :
Michael Levine (né en 1961)
Chorégraphie : Philippe Giraudeau
Lumières : Robert Carsen et Peter Van Praet
Dramaturgie : Ian Burton

Direction musicale :
James Conlon (né en 1950)
Orchestre et chœurs de l'Opéra national de Paris

Distribution
Le prince (ténor) : Sergueï Larin
La princesse étrangère (soprano) : Hedwig Fassbender / Eva Urbanova
Rusalka, ondine (soprano) : Renée Fleming
Vodnik, esprit des eaux (basse) : Franz Hawlata • La sorcière Ježibaba (mezzo-soprano) : Larissa Diadkova
Le garde forestier (baryton) : Michel Sénéchal
Le garçon de cuisine (soprano) : Karine Deshayes • Première nymphe (soprano) : Michelle Canniccioni • Deuxième nymphe (mezzo-soprano) : Svetlana Lifar
Troisième nymphe (mezzo-soprano) : Nona Javakhidze • La voix d'un chasseur (baryton) : Kevin Greenlaw

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Scènes franciscaines
en trois actes et huit tableaux
Musique : Olivier Messiaen (1908-1992)
Livret : Olivier Messiaen, inspiré des *Fioretti di San Francisco*, des *Réflexions sur les stigmates*, du *Cantiques des créatures* et des fresques de Giotto à Assise

44

Création au palais Garnier, Paris, 28 novembre 1983

Mise en scène : Sandro Sequi (1933-1998)
Décors et costumes : Giuseppe Crisolini-Malatesta (né en 1950)

Direction musicale : Seiji Ozawa (né en 1935)
Chef des chœurs : Jean Laforge
Chœurs et orchestre
de l'Opéra national de Paris

Distribution
Saint François (baryton) : José van Dam
L'ange (soprano) : Christiane Eda-Pierre
Le lépreux (ténor) : Kenneth Riegel
Frère Léon (baryton) : Michel Philippe
Frère Massée (ténor) : Georges Gautier
Frère Élie (ténor) : Michel Sénéchal
Frère Bernard (basse) : Jean-Philippe Courtis
Frère Sylvestre (basse) : Lucien Dalmon
Frère Rufin (basse) : Jean-Jacques Nadaud

45

Nouvelle production à la Jahrhunderthalle, Bochum, 13 septembre 2003 (1re Ruhrtriennale, direction Gerard Mortier)

Mise en scène : Giuseppe Frigeni
Scénographie : Ilya et Emilia Kabakov
(nés en 1933 et en 1945)
Costumes : Robby Duiveman
Lumières : Jean Kalman

Direction musicale :
Sylvain Cambreling (né en 1948)
Chefs des chœurs :
Anton Marik et Kaare Hansen
SWR Sinfonieorchester, Baden-Baden
et Fribourg-en-Brisgau
WDR Rundfunkchor Köln, Cologne,
et DR Koncertkoret, Copenhague

Distribution
Saint François (baryton) : Philippe Fourcade
(en remplacement de José van Dam)
L'ange (soprano) : Heidi Grant Murphy
Le lépreux (ténor) : Kenneth Riegel
Frère Léon (baryton) : Stéphane Degout
Frère Massée (ténor) : Charles Workman
Frère Élie (ténor) : Gerhard Siegel
Frère Bernard (basse) : Roland Bracht
Frère Sylvestre (basse) : Vladimir Vassiliev
Frère Rufin (basse) : Tomasz Konieczny

Reprise à la Madrid Arena, Madrid, 6 juillet 2011

Direction musicale : Sylvain Cambreling
Chef des chœurs : Andrés Máspero
SWR Sinfonieorchester, Baden-Baden
et Fribourg-en-Brisgau
Chœurs du Teatro Real de Madrid
et de la Generalitat Valenciana

Distribution
Saint François (baryton) : Alejandro
Marco-Buhrmester • L'ange (soprano) :
Camilla Tilling • Le lépreux (ténor) : Michael
König • Frère Léon (baryton) : Wiard Witholt
Frère Massée (ténor) : Tom Randle • Frère Élie
(ténor) : Gerhard Siegel • Frère Bernard
(basse) : Victor von Halem • Frère Sylvestre
(basse) : Vladimir Kapshuk • Frère Rufin (basse) :
David Rubiera • L'ombre du lépreux
(rôle dansé) : Jesús Camarés

46

Nouvelle production au Bayerische Staatsoper (Nationaltheater), Munich, 1er juillet 2011 (Münchner Opernfestspiele 2011)

Mise en scène, scénographie,
décors et costumes :
Hermann Nitsch (né en 1938)
Collaboration à la mise en scène :
Natascha Ursuliak
Réalisation des vidéos : Frank Gassner
Collaboration pour les costumes :
Hanna Hollmann
Lumières : Michael Bauer

Direction musicale :
Kent Nagano (né en 1951)
Chef des chœurs : Sören Eckhoff
Bayerisches Staatsorchester
Chœurs du Bayerische Staatsoper
Ondes Martenot : Pascale Rousse-Lacordaire,
Philippe Arrieus, Dominique Kim

Distribution
Saint François (baryton) : Paul Gay
L'ange (soprano) : Christine Schäfer
Le lépreux (ténor) : John Daszak
Frère Léon (baryton) : Nikolay Borchev
Frère Massée (ténor) : Kenneth Roberson
Frère Élie (ténor) : Ulrich Reß
Frère Bernard (basse) : Christoph Stephinger
Frère Sylvestre (basse) : Rüdiger Trebes
Frère Rufin (basse) : Peter Mazalán

SNÉGOUROTCHKA

(La Fille de neige)

Conte de printemps
en un prologue et quatre actes
Musique : Nikolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908)
Livret : Nikolaï Rimsky-Korsakov
d'après *Snégourotchka* (1873)
d'Alexandre Ostrovski (1823-1886)
Création au théâtre Mariinsky,
Saint-Pétersbourg, 29 janvier 1882

47

Nouvelle production à l'Opéra Bastille, Paris, 15 avril 2017

Mise en scène et décors :
Dmitri Tcherniakov (né en 1970)
Costumes : Elena Zaytseva
Lumières : Gleb Filshtinsky
Vidéo : Tieni Burkhalter

Direction musicale :
Mikhaïl Tatarnikov (né en 1978)
Chef des chœurs : José Luis Basso
Orchestre et chœurs de l'Opéra
national de Paris
Maîtrise des Hauts-de-Seine

Distribution
Snégourotchka (soprano) : Aida Garifullina
Lel (contralto) : Yuriy Mynenko
Koupava (soprano) : Martina Serafin
Le tsar Berendeï (ténor) : Maxim Paster
Mizguir (baryton) : Thomas Johannes Mayer
Dame Printemps (mezzo-soprano) :
Elena Manistina
Le père (basse) : Vladimir Ognovenko
Bermiata (basse) : Franz Hawlata
Bobyl Bakoula (ténor) : Vasily Gorshkov
Bobylikha (mezzo-soprano) : Carole Wilson
L'esprit des bois (ténor) : Vasily Efimov
La Chandeleur (basse) : Julien Joguet
Premier héraut (ténor) : Vincent Morell
Second héraut (basse) : Pierpaolo Palloni
Un page (mezzo-soprano) : Olga Oussova

DIE SOLDATEN

(Les Soldats)

Opéra en quatre actes et quinze scènes
Musique : Bernd Alois
Zimmermann (1918-1970)
Livret : Bernd Alois Zimmermann
d'après la pièce éponyme (1776)
de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792)
Création à l'Opéra de Cologne,
15 février 1965

48

Nouvelle production à la Jahrhunderthalle Bochum, 5 octobre 2006 (Ruhrtriennale)

Mise en scène : David Pountney (né en 1947)
Décors : Robert Innes Hopkins
Costumes : Marie-Jeanne Lecca
Lumières : Wolfgang Göbbel
Chorégraphie : Beate Vollack

Direction musicale : Steven Sloane (né en 1958)
Bochumer Symphoniker

Distribution
Wesener (basse) : Frode Olsen
Marie, fille de Wesener (soprano) : Claudia
Barainsky • Charlotte, fille de Wesener
(mezzo-soprano) : Katharina Peetz
Weseners alte Mutter (la vieille mère
de Wesener, alto) : Hanna Schwarz
Stolzius (baryton) : Claudio Otelli
Stolzius' Mutter (la mère de Stolzius, alto) :
Kathryn Harries • Obrist, Graf von Spannheim
(le colonel, comte de Spannheim, basse) :
Andreas Becker • Desportes (ténor) :
Peter Hoare • Pirzel (ténor) : Robert Wörle
Eisenhardt (baryton) : Jochen Schmeckenbecher
Haudy (baryton) : Adrian Clarke
Mary (baryton) : Robert Bork
Drei junge Offiziere (trois jeunes officiers,
ténors) : Michael Smallwood, Christopher
Lemmings, Bernhard Berchtold
Gräfin de la Roche (la comtesse
de la Roche, mezzo-soprano) : Helen Field
Der junge Graf (le jeune comte, ténor) :
Adrian Thompson • Andalusierin
(une Andalouse, danseuse) : Beate Vollack
Drei Fähnrichte (trois aspirants, danseurs) :
Patrick Entat, Harald Wink, David Laera
Der Bediente der Gräfin (le serviteur
de la comtesse, acteur) : Ernst Dieter
Suttheimer • Der betrunkene Offizier
(l'officier ivre, acteur) : Pablo Bottinelli
Drei Hauptleute (trois capitaines, acteurs) :
Arno Bovensmann, Kersten Hanke,
Thomas Stenzel

IL TEMPO DEL POSTINO

(« Le temps du facteur »)

A Group Show (« un spectacle de groupe »)
Conception : Hans Ulrich Obrist (né en 1968)
et Philippe Parreno (né en 1964)
Commande du Manchester International
Festival et du théâtre du Châtelet, Paris

49

Création au Manchester Opera House,
12 juillet 2007
(Manchester International Festival)

Direction : Philippe Parreno

Avec
Doug Aitken, *Light Bright Now*
Liam Gillick, *Factories in the Snow*
Philippe Parreno, *Postman Time*
Tino Sehgal, *Untitled*
Tacita Dean, *Merce Cunningham.*
First performance of Stillness (in three
movements) *to John Cage's composition* 4'33"
with Trevor Carlson, New York City,
28 April 2007
Anri Sala, *4 Butterflies*
Pierre Huyghe, *Hello Zombie*
Carsten Höller, *Upside Down People*
Olafur Eliasson, *Echo House*
Douglas Gordon, *It's Only Real When It's Dark*
Koo Jeong-A, *Spy Tree* • Rirkrit Tiravanija
et Arto Lindsay, *What are we doing here?*
Where are we going? When are you leaving?
The days of this society are numbered
Trisha Donnelly, *The Second Saint*
Dominique Gonzalez-Foerster, *Sol's chosen*
death from Soylent Green *by Richard Fleischer*
Matthew Barney et Jonathan Bepler,
Guardian of the Veil

Avec Darius Khondji et Peter Saville
Costumes : Ramdane Touhami

Reprise au théâtre de Bâle,
10-12 juin 2009 (ArtBasel)

TO BE SUNG

Opéra de chambre en quarante-trois numéros
de Pascal Dusapin (né en 1955)
et James Turrell (né en 1943)
Musique : Pascal Dusapin
Livret (en anglais) : adaptation de Pascal
Dusapin, d'après *A Lyrical Opera Made*
by Two de Gertrude Stein (1928)

50

Création au théâtre des Amandiers,
Nanterre, 17 novembre 1994
(Festival d'Automne à Paris)

Mise en scène : Pascal Dusapin
Installation et scénographie : James Turrell
Costumes : Chantal Hocdé
Maquillage : Catherine Bloquère
Son : Bernard Jamon
Direction musicale : Olivier Dejours

Ensemble Modern, Francfort
Chef de chant : Jean-François Ballèvre
Réalisation électroacoustique : Ircam

Distribution
Sarah Leonard, Susan Narucki, Rosemary
Hardy, sopranos
Geoffrey Carey, récitant

TRISTAN UND ISOLDE

(Tristan et Isolde)

Musikalische Handlung
(« action musicale ») en trois actes
Musique : Richard Wagner (1813-1883)
Livret : Richard Wagner d'après
le roman *Tristan* (vers 1210)
de Gottfried von Straßburg
Création au Königliches Hoftheater,
Munich, 10 juin 1865

51

Nouvelle production à l'Opéra Bastille,
Paris, 12 avril 2005

Mise en scène : Peter Sellars (né en 1957)
Vidéo : Bill Viola (né en 1951)
Costumes : Martin Pakledinaz
Lumières : James F. Ingalls

Direction musicale :
Esa-Pekka Salonen (né en 1958)
Orchestre et chœurs de l'Opéra de Paris

Distribution
Tristan (ténor) : Ben Heppner
Isolde (soprano) : Waltraud Meier
Brangäne (Brangaine, mezzo-soprano) :
Yvonne Naef • Kurwenal (baryton) :
Jukka Rasilainen • König Marke (le roi Marke,
basse) : Franz-Josef Selig • Melot (ténor) :
Alexander Marco-Buhrmester • Ein Hirt /
Ein junger Seemann (un berger /
un jeune marin, ténor) : Toby Spence
Ein Steuermann (un pilote, baryton) :
David Bižić

Reprise à l'Opéra Bastille,
Paris, 8 avril 2014

Direction musicale :
Philippe Jordan (né en 1974)
Orchestre et chœurs de l'Opéra de Paris

Tristan (ténor) : Robert Dean Smith
Isolde (soprano) : Violeta Urmana
Brangäne (Brangaine, mezzo-soprano) :
Janina Baechle • Kurwenal (baryton) : Jochen
Schmeckenbecher • König Marke (le roi Marke,
basse) : Franz-Josef Selig • Melot (ténor) :
Raimund Nolte • Ein Hirt / Ein junger Seemann
(un berger / un jeune marin, ténor) :
Pavol Breslik, Dietmar Kerschbaum
Ein Steuermann (un pilote, baryton) :
Piotr Kumon

LA VICTOIRE SUR LE SOLEIL

(Победа над солнцем /
Pobeda nad solntsem)

Opéra futuriste en deux actions, six tableaux

52

Création au théâtre Luna-Park
de Saint-Pétersbourg, 3 et 5 décembre 1913

Musique : Mikhaïl Matiouchine (1861-1934)
Livret (en zaoum) :
Alexeï Kroutchonykh (1886-1968)
Prologue : Vélimir Khlebnikov (1885-1922)
Mise en scène, décors, costumes et lumières :
Kasimir Malévitch (1879-1935)
Représentations données avec un piano,
deux chanteurs professionnels
et des amateurs étudiants

LA VOIX HUMAINE

Tragédie lyrique en un acte
Musique : Francis Poulenc (1899-1963)
Livret : Jean Cocteau (1889-1963)
Création à l'Opéra-Comique,
Paris, 6 février 1959

53

Nouvelle production au palais Garnier,
Paris, 17 mars 2018

Mise en scène :
Krzysztof Warlikowski (né en 1962)
Décors et costumes :
Małgorzata Szczęśniak (née en 1954)
Lumières : Felice Ross
Vidéo : Denis Guéguin
Chorégraphie : Claude Bardouil
Dramaturgie : Christian Longchamp

Direction musicale :
Ingo Metzmacher (né en 1957)
Orchestre de l'Opéra national de Paris

Distribution
Elle (soprano) : Barbara Hannigan

WOZZECK

Opéra en trois actes
Musique : Alban Berg (1885-1935)
Livret : Alban Berg d'après *Woyzeck* (1837)
de Georg Büchner
Création au Staatsoper,
Berlin, 14 décembre 1925

54

Nouvelle production à l'Opéra Bastille,
Paris, 29 mars 2008

Mise en scène : Christoph Marthaler
(né en 1951) et Joachim Rathke (né en 1968)
Décors et costumes :
Anna Viebrock (née en 1951)
Chorégraphie : Thomas Stache
Lumières : Olaf Winter
Dramaturgie : Malte Ubenauf

Direction musicale :
Sylvain Cambreling (né en 1948)
Orchestre de l'Opéra national de Paris
Maîtrise des Hauts-de-Seine et chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris

---

Distribution
Wozzeck (baryton) : Simon Keenlyside
Le tambour-major (ténor) : Jon Villars
Andrès (ténor) : David Kuebler
Hauptmann (le capitaine, ténor) : Gerhard Siegel • Doktor (le docteur, basse) : Roland Bracht • Erster Handwerksbursch (premier compagnon, basse) : Patrick Schramm • Zweiter Handwerksbursch (second compagnon, baryton) : Igor Gnidii
Der Narr (le fou, ténor) : John Graham-Hall
Marie (soprano) : Angela Denoke
Margret (alto) : Ursula Hesse von den Steinen

Reprise à l'Opéra Bastille, Paris, 26 avril-15 mai 2017

Direction musicale :
Michael Schønwandt (né en 1953)
Chef des chœurs : Alessandro Di Stefano
Orchestre de l'Opéra national de Paris
Maîtrise des Hauts-de-Seine et chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris

---

Distribution
Wozzeck (baryton) : Johannes Martin Kränzle
Le tambour-major (ténor) : Štefan Margita
Andrès (ténor) : Nicky Spence
Hauptmann (le capitaine, ténor) : Stephan Rügamer • Doktor (le docteur, basse) : Kurt Rydl
Erster Handwerksbursch (premier compagnon, basse) : Mikhail Timoshenko
Zweiter Handwerksbursch (second compagnon, baryton) : Tomasz Kumiega
Der Narr (le fou, ténor) : Rodolphe Briand
Marie (soprano) : Gun-Brit Barkmin
Margret (alto) : Ève-Maud Hubeaux
Ein Soldat (un soldat, ténor) : Fernando Velasquez

DIE ZAUBERFLÖTE

(La Flûte enchantée)

Opéra en une ouverture et deux actes
Musique : Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Livret : Emanuel Schikaneder (Johann Joseph Schikeneder, dit, 1751-1812) d'après les contes *Lulu oder die Zauberflöte* (« Lulu ou la Flûte enchantée ») de Johann August Liebeskind et *Die klugen Knaben* (« Les garçons judicieux ») de Friedrich Hildebrand von Einsiedel, parus en 1786 dans un recueil de Christoph Martin Wieland
Création au Theater auf der Wieden, Vienne, 30 septembre 1791

55

Nouvelle production au Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 10 novembre 1929

Mise en scène et décors :
Ewald Dülberg (1888-1933)

Direction musicale :
Otto Klemperer (1885-1973)
Direction des chœurs : Karl Rankl

Distribution
Sarastro (basse) : Martin Abendroth
Tamino (ténor) : Hans Fidesser
Pamina (soprano) : Käthe Heidersbach
Königin der Nacht (la Reine de la Nuit, soprano colorature) : Jarmila Novotna
Papageno (baryton) : Fritz Krenn
Papagena (mezzo-soprano) : Irene Eisinger
Monostatos (ténor) : Albert Peters
Erste Dame (première dame, soprano) : Moje Forbach • Zweite Dame (deuxième dame, mezzo-soprano) : Cäcilie Reich
Dritte Dame (troisième dame, contralto) : Marie Schulz-Dornburg • Sprecher (le récitant, basse) : Friedrich Schorr
Drei Knaben (trois garçons) : Margarete Wagner, Else Ruziczka, Anna Lipin
Drei Sklaven (trois esclaves) : Jean Görres, Georg Brauner, Georg Bader
Stimmen der Geharnischten (voix des hommes d'armes) : Erik Wirl, [H. H. ?] Wunderlich

56

Nouvelle production à la Felsenreitschule, Salzbourg, 25 juillet 1955 (Salzburger Festspiele)

Mise en scène : Herbert Graf (1903-1973)
Décors et costumes : Oskar Kokoschka (1886-1980)

Direction musicale : Georg Solti (1912-1997)
Wiener Philharmoniker
Chœur du Wiener Staatsoper

Distribution
Sarastro (basse) : Gottlob Frick • Tamino (ténor) : Anton Dermota • Pamina (soprano) : Elisabeth Grümmer • Königin der Nacht (la Reine de la Nuit, soprano colorature) : Erika Köth • Papageno (baryton) : Erich Kunz
Papagena (mezzo-soprano) : Hannelore Steffek
Monostatos (ténor) : Peter Klein
Erste Dame (première dame, soprano) : Gerda Scheyrer • Zweite Dame (deuxième dame, mezzo-soprano) : Christa Ludwig • Dritte Dame (troisième dame, contralto) : Hilde Rössel-Majdan • Sprecher (le récitant, basse) : Paul Schöffler • Erster Priester (premier prêtre, basse) : Georges Müller • Zweiter Priester (second prêtre, ténor) : Georg Monthy
Erster Geharnischter (premier homme d'armes, ténor) : Helmut Melchert • Zweiter Geharnischter (second homme d'armes, basse) : Franz Bierbach • Drei Knaben (trois garçons) : Regensburger Domspatzen

57

Nouvelle production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 26 avril 2005

Mise en scène : William Kentridge (né en 1955)
Décors : William Kentridge, avec la collaboration de Sabine Theunissen
Costumes : William Kentridge, avec la collaboration de Greta Goiris
Lumières : Jennifer Tipton
Montage vidéo : Catherine Meyburgh

Direction musicale : René Jacobs (né en 1946)
Chef des chœurs : Piers Maxim
Orchestre symphonique et chœurs de La Monnaie

Distribution
Sarastro (basse) : Kaiser N'Kosi • Tamino (ténor) : Werner Güra • Pamina (soprano) : Helena Juntunen • Königin der Nacht (la Reine de la Nuit, soprano colorature) : Sumi Jo
Papageno (baryton) : Stéphane Degout
Papagena (soprano) : Céline Scheen
Monostatos (ténor) : Yves Saelens • Erste Dame (première dame, soprano) : Salomé Haller • Zweite Dame (deuxième dame, mezzo-soprano) : Isabelle Everarts de Velp • Dritte Dame (troisième dame, contralto) : Angélique Noldus
Sprecher (le récitant, basse) : Edmund Toliver
Zelotes • Erster Priester (premier prêtre, basse) : Marc Claesen • Zweiter Priester (deuxième prêtre, ténor) : Lorenzo Caròla
Erster Geharnischter (premier homme d'armes, ténor) : Lorenzo Caròla
Zweiter Geharnischter (second homme d'armes, basse) : Marc Claesen
Drei Knaben (trois garçons) : Manon Poskin, Brieuc Wathelet, Maximilian Niemeyer
Drei Priester (trois prêtres) : Luc de Meulenaere, Marcel Schmitz, Christian Serré

index

3e Scène : 11, 14, 260, 273

Adams, John • *Girls of the Golden West* (2017) : 273 • *Nixon in China* (1987) : 218

Adorno, Theodor W. : 8-9, 19, 134

Aitken, Doug : 172, 290

Aldeano, Olivier : 9

Alechinsky, Pierre : 72, 77

Altman, Robert : 268

Aperghis, Georges : 22, 146

Apollinaire, Guillaume : 48

Appia, Adolphe : 90, 144, 153, 155-156, 264

Aragon, Louis : 178

Ashley, Robert : 228

Ashton, Frederick : 60

Aspinall, Michael : 60, 288

Audi, Pierre : 263 • *Penthesilea* (2015) : 116-117, 287

Auerbach, Tauba : 72, 77

Bablet, Denis : 14, 155

Bach, Jean-Sébastien : 218

Bakst, Léon : 48

Balázs, Béla : 254

Baldessari, John : 72, 77

Ballets russes : 44, 48-50, 281

Ballets russes de Monte-Carlo : 49

Balzac, Honoré de : 273

Barenboim, Daniel : 267

Barilli, Bruno : 50-51

Barney, Matthew : 72, 74, 172, 290 • *River of Fundament* (2014) : 148

Barthes, Roland : 25, 28, 32

Bartók, Béla : 19 • *Herzog Blaubarts Burg* (*Le Château de Barbe-Bleue*) (1918) : 235, 254 • *Le Mandarin merveilleux* (1926) : 277

Basil, colonel de (Vassily Voskressensky, dit) : 49

Basso, José Luis : 272, 280-281, 283, 285, 289

Baudelaire, Charles : 25

Bauhaus : 90, 134, 138

Bausch, Pina : 162, 235, 249, 254

Bayrle, Thomas : 72, 75

Beethoven, Ludwig van : 20, 172 • *Fidelio* (1814) : 28, 31, 33, 240, 282

Bellini, Vincenzo : 20 • *I Puritani* (*Les Puritains*) (1835) : 50-52, 287 • *Norma* (1831) : 9, 209-211, 285

Benjamin, Walter : 164, 287

Benois, Alexandre : 44, 281

Bepler, Jonathan : 290 • *River of Fundament* (2014) : 148

Berg, Alban : 13, 19 • *Lulu* (1979) : 20, 244-245, 268, 275-277, 284 • *Wozzeck* (1925) : 8, 20-23, 267, 290-291

Berganza, Teresa : 246

Bergman, Ingmar • *Trollflöjten* (*Die Zauberflöte*/*La Flûte enchantée*) (1975) : 82-85

Berio, Luciano : 20, 22

Berlioz, Hector : *La Damnation de Faust* (1893) : 129, 131, 142, 144-145, 281

Bernhardt, Sarah : 78

Beuys, Joseph : 72, 226

Bielsky, Vladimir : 49, 281

Birnbaum, Daniel : 72

Bizet, Georges • *Carmen* (1875) : 21

Blanc-Gatti, Charles : 144

Blanchot, Maurice : 22

Bondy, Luc : 267

Borzik, Rolf : 254

Boulez, Pierre : 14, 245, 267, 284

Bourgogne, Gustave : 144

Brech, Christoph : 240

Brecht, Bertolt : 215, 283

Breton, André : 68, 178

Breuer, Marcel : 138, 281

Brontë, Emily : 78

Büchner, Georg : 20, 290

Byers, James Lee : 148

Cacciari, Massimo : 164, 169, 287

Cage, John : 188, 290

Callas, Maria : 9, 78, 242-243

Caluwe, Peter de : 117

Carpenter, Karen : 250

Carsen, Robert • *Rusalka* (2002) : 122, 288

Caruso, Enrico : 220, 222

Castellucci, Romeo : 9, 17, 28, 250, 264-265 • *Moses und Aron* (2015) : 28, 185, 187, 190-195, 272, 285 • *Parsifal* (2011) : 151, 153, 157-159, 286

Cerha, Friedrich : 245, 284

Chaplin, Charlie : 178

Chatellus, Albane de : 9

Chéreau, Patrice : 263, 267 • *Elektra* (2013) : 25, 282 • *Lulu* (1979) : 244-245, 284

Chéreau, Pierre • *La Damnation de Faust* (1933) : 144-145, 281

Childress, Nina : 250-251

Childs, Lucinda • *Einstein on the Beach* (1976) : 8, 25, 175, 177-181, 264, 282

Cimabue : 202

Claudel, Paul : 273

Cogitore, Clément : 9 • *Les Indes galantes* (2018) : 11, 259-261, 273, 283

Cohen-Levinas, Danielle : 8-9, 14, 18

Coop Himmelb(l)au : 218

Corbaz, Aloïse : 41, 43, 68-71

Corvin, Michel : 25, 28

Cox, John : 43, 54-57, 288

Craig, Edward Gordon : 144

Cunningham, Merce : 172, 290

Dalbavie, Marc-André : 273

Dallapiccola, Luigi : 22

Dean, Tacita : 72, 75, 172, 290

De Bruyckere, Berlinde • *Penthesilea* (2015) : 116-117, 287

Debussy, Claude : 19-20 • *Pelléas et Mélisande* (1902) : 237, 273, 286

De Chirico, Giorgio • *I Puritani* (*Les Puritains*) (1933) : 50-53, 287 • *Orfeo* (*L'Orfeo*) (1949) : 51, 107, 286

De Groat, Andrew • *Einstein on the Beach* (1976) : 8, 25, 175, 177-181, 264, 282

Delluc, Michel : 246-247

Desvallières, George : 144

Devriendt, Mirjam : 117, 287

Dexter, John : 92

Diaghilev, Serge de : 44, 48-49, 281

Doepler, Carl Emil : 142

Donizetti, Gaetano • *L'Elisir d'amore* (*L'Élixir d'amour*) (1832) : 272 • *Maria Stuarda* (*Marie Stuart*) (1834) : 68

Dragset, Ingar : 72, 75

Dübgen, Hannah : 17, 30, 33, 284

Dubuffet, Jean : 68

Dulac, Germaine : 144

Dülberg, Ewald : 138 • *Die Zauberflöte* (1929) : 83, 90-91, 291

Dusapin, Pascal • *Penthesilea* (2015) : 116-117, 287 • *To Be Sung* (1994) : 9, 14, 17, 131, 146, 290

Dvořák, Antonín • *Rusalka* (1901) : 122, 288

Dylan, Bob : 78

Eda-Pierre, Christiane : 196-197, 246-247, 289

Eisenmenger, Rudolf Hermann : 72, 211

Eliasson, Olafur : 172-173, 290

Elmgreen, Michael : 72, 75

Éluard, Paul : 215, 283

Endicott, Jo-Ann : 254

Ensor, James : 249

Escher, Maurits Cornelis : 65

Eschyle : 164, 287

Fabre, Jan : 265

Fellini, Federico : 248-249, 256

Fenollosa, Ernest : 218, 285

Féral, Josette : 28

Ferretti, Dante : 249

Fleury, Raphaèle : 273

Foccroulle, Bernard : 17

Fokine, Michel : 44, 48-49, 281
Francesconi, Luca : 273
Frankenthaler, Helen : 78-79
Freni, Mirella : 250
Freud, Sigmund : 134
Frey, Eugène : 130-131, 144-145, 281 • *Die Walk*üre (*La Walkyrie*) (1909) : 142-143, 288
Freyer, Achim : 263
Fučik, Julius : 215
Furtwängler, Wilhelm : 92
Gabrieli, Giovanni et Andrea : 164
Gandhi : 178
García Alarcón, Leonardo : 273, 283
Ghelderode, Michel de : 64, 283
Gielgud, John : 60
Gillick, Liam : 172, 289
Gindt, Antoine : 146
Giotto : 202, 288
Gladwell, Shaun : 126-127, 282
Glass, Philip • *Einstein on the Beach* (1976) : 8, 25, 174-183, 264, 282 • *Satyagraha* (1979) : 200
Gluck, Christoph Willibald • *Orfeo ed Euridice* (*Orphée et Eurydice*) (1762) : 68, 156, 211
Goergens, Lilas : 70-71
Goethe, Johann Wolfgang von : 144, 281, 287
Gontcharova, Natalia : 14 • *Le Coq d'or* (1914) : 9, 44-49, 281
Gonzalez-Foerster, Dominique : 9, 72, 78-79, 172, 289
Gordon, Douglas : 72, 78-79, 144, 172, 290
Graf, Herbert • *Die Zauberflöte* (1955) : 92, 291
Graham, Rodney : 160-161
Graham, Susan : 250
Greenaway, Peter : 275
Gronk : 218
Grüber, Klaus Michael : 267 • *Elektra* (2003) : 118-119, 282
Grundheber, Franz : 267
Guarnieri, Antonio : 51, 286
Gunsbourg, Raoul : 142, 144, 281, 288
Guryakova, Olga : 250
Guth, Claus : 267-271, 280
Gyger, Elliott : 192
Hamilton, Richard : 72, 74
Haneke, Michael • *Don Giovanni* (2006) : 20-21, 264, 281
Hannigan, Barbara : 17, 245, 274-278, 284-285, 290
Haydn, Joseph : 277
Hemingway, Ernest : 148
Herheim, Stefan : 122
Herzog, Werner : 16, 220-222
Hindemith, Paul • *Hin und zurück* (*Aller et retour*) (1927) : 138 • *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919) : 92
Hitler, Adolphe : 178
Hockney, David : 9, 14, 72, 73 • *The Rake's Progress* (1975) : 9, 14, 43, 54-60, 263, 288
Hoffmann, Josef : 86
Hofmannsthal, Hugo von : 118, 282
Hogarth, William : 43, 54, 60, 287
Hohenbüchler, Christine & Irene : 72, 74
Holmes, Martha : 78
Honegger, Arthur • *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938) : 144
Horne, Marilyn : 250
Horthy, Miklós : 144
Hosokawa, Toshio : 32, 284
Hugh Auden, Wystan : 54, 287
Humperdinck, Engelbert : 160-161
Huyghe, Pierre : 172, 290
Ingalls, James F. : 218, 285, 290
Janáček, Leoš • *Věc Makropulos* (*L'Affaire Makropoulos*) (1926) : 8, 28, 34-39, 280
Jaques-Dalcroze, Émile : 156
Jarman, Derek • *The Rake's Progress* (1982) : 60-63, 288
Jaroussky, Philippe : 218-219, 280, 285
Jarrell, Michael : 273
Jasper, C.T. : 16, 222-223
Johnson, Samuel M. : 179, 282
Jonas, Joan : 72, 77
Jordan, Philippe : 190, 272, 285, 290
Kabakov, Emilia et Ilya • *Saint François d'Assise* (2003) : 263, 265
Kafka, Franz : 19, 190
Kagel, Mauricio : 14, 22, 268
Kallman, Chester Simon : 54, 287
Kandinsky, Vassily : 131, 134-135
Kane, Selly Raby : 226
Karcher, Eva : 240
Kašlík, Vaclav • *Intolleranza 1960* (1961) : 214-217, 283
Kentridge, William • *Die Zauberflöte* (2005) : 9, 14, 80-81, 98-103, 291
Kéré, Francis : 226
Kiefer, Anselm • *Am Anfang* (« Au commencement ») (2009) : 118, 120-121, 280 • *Elektra* (2003) : 118-119, 282
Kierkegaard, Søren : 21
Kimball-Mentzos, Nora : 218-219, 285
Kinski, Klaus : 78, 220, 222
Klausz, Ernest • *La Damnation de Faust* (1933) : 128-129, 142, 144-145, 281
Klee, Paul : 65
Kleist, Heinrich von • *Penthesilea* (1808) : 117, 287
Klemperer, Otto : 90, 92, 291
Klimt, Gustav : 86
Kluge, Alexander : 31
Knowles, Christopher : 179, 282
Koch, Wolfgang : 240-241
Kokoschka, Oskar • *Die Zauberflöte* (1955) : 92-97, 291
Koons, Jeff : 72, 76
Krakht, Konstantin : 44
Krause, Bernie : 223
Kriegenburg, Andreas : 272, 275, 283
Kroutchonykh, Alexeï • *La Victoire sur le soleil* (1913) : 132, 290
Kuitca, Guillermo : 162-163
Lassnig, Maria : 72, 75
Lazar, Benjamin : 250
Lazzari, Sylvio • *La Tour de feu* (1928) : 144
Legal, Ernst • *Les Contes d'Hoffmann* (1929) : 138, 281
Leigh, Vivian : 78
Levine, Michael • *Rusalka* (2002) : 122-125, 288
Liebermann, Rolf : 199-200, 267
Lifar, Serge : 144
Ligeti, György : 22 • *Le Grand Macabre* (1978) : 64-67, 283
Lind, Jenny : 70
Lindsay, Arto : 172, 289
Lissner, Stéphane : 9, 17, 266-273
Lista, Giovanni : 14
Lista, Marcella : 135
Lobel, Adrianne : 218
Ludlow, Ivan : 277, 284
Lully, Jean-Baptiste : 19
Lynch, David : 13
Maderna, Bruno : 22, 214, 283
Magritte, René : 65
Mahler, Gustav : 86, 250
Mailer, Norman : 148
Malévitch, Kasimir • *La Victoire sur le soleil* (1913) : 132-133, 290
Malibran, Maria : 70
Malinowska, Joanna : 16, 222-223
Malipiero, Gian Francesco • *Pantea* (1919) : 144
Marinetti, Filippo Tommaso : 48
Marthaler, Christoph • *Lulu* (2017) : 244-245, 275-277, 284 • *Wozzeck* (2008) : 23, 290
Martin, Philippe : 273
Massenet, Jules : 170, 200
Matiouchine, Mikhaïl • *La Victoire sur le soleil* (1913) : 132, 290
Mehretu, Julie • *Only the Sound Remains* (2016) : 9, 218-219, 285
Meier, Waltraud : 25, 106-107, 111, 267, 282, 290
Méliès, Georges : 142
Messiaen, Olivier : 20 • *Saint François d'Assise* (1983) : 9, 196-205, 265, 288
Messner, Kathrin : 72
Meyerbeer, Giacomo • *Les Huguenots* (1836) : 269, 272-273, 283
Meyerhold, Vsévolod : 214
Mielitz, Christine : 31, 33, 122, 282
Milloss, Aurelio : 50-51
Mitchell, Katie : 26-27, 29, 275, 280
Moholy-Nagy, László : 90 • *Les Contes d'Hoffmann* (1929) : 28, 138-141, 281
Mondrian, Piet : 65
Monroe, Marilyn : 36, 78
Monteverdi, Claudio : 19, 64, 98, 250, 263 • *L'Orfeo* (1607) : 10-11, 13, 20, 51, 107, 286
Montez, Lola : 78
Morax, René : 144
Mortier, Gerard : 13-14, 108, 262-264, 272, 289
Moser, Koloman : 86
Moussorgsky, Modeste • *Boris Godounov* (1874) : 21, 68, 269, 280-281
Mozart, Wolfgang Amadeus : 19, 54, 218 • *Don Giovanni* (1787) : 20-21, 60, 144, 240, 246, 264, 281 • *La Flûte enchantée* (*Die Zauberflöte*) (1791) : 9, 14, 28, 65, 80-103, 250, 256, 265, 291 • *Les Noces de Figaro* (1786) : 218
Müller, Heiner : 273, 287
Müller, Traugott : 90
Mullins, Aimee : 172
Murnau, Friedrich Wilhelm : 144
Murphy, John : 188-189
Nabokov, Véra : 78
Nam June Paik : 108
Neher, Caspar : 90
Newman, Michael : 188
Nézet-Séguin, Yannick : 126, 282
Nicolas Ier : 49
Nicolas II : 48

Nietzsche, Friedrich: 19, 22
Nitsch, Hermann • *Saint François d'Assise* (2011): 9, 198-205, 289
Nono, Luigi: 22 • *Intolleranza 1960* (1961): 214-217, 283 • *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984): 14, 164, 166-169, 215, 287
Nordin, Birgit: 84
Oberhuber, Oswald: 72, 77
Obrist, Hans Ulrich: 72 • *Il Tempo del Postino* (2007): 14, 172-173, 290
Offenbach, Jacques • *Les Contes d'Hoffmann* (1881): 13, 28, 138, 246, 268, 281
Olbrich, Joseph Maria: 86
Ollone, Max d' • *La Samaritaine* (1937): 144
Ortner, Josef: 72
Otto, Teo: 90, 138, 281
Paolini, Giulio: 72, 75
Pappenheim, Marie: 134
Pareyson, Luigi: 8
Parks, Gordon: 78-79
Parreno, Philippe • *Il Tempo del Postino* (2007): 14, 172-173, 290
Pasolini, Pier Paolo: 242-243
Pavarotti, Luciano: 250
Peduzzi, Richard: 263 • *Elektra* (2013): 25, 282 • *Lulu* (1979): 244-245, 284
Penderecki, Krzysztof: 223
Perrault, Charles: 254
Petrenko, Kirill: 240, 284
Pfitzner, Hans: 240
Piano, Renzo • *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1984): 164-165, 287
Picard, Timothée: 28
Pie XII: 68
Pirchan, Emil: 90
Piscator, Erwin: 144, 214
Podleś, Ewa: 250-251
Poe, Edgar Allan: 78
Polanski, Roman: 268
Pollock, Jackson: 78
Popard, Irène: 144
Porret-Forel, Jacqueline: 68
Possart, Ernst von: 240
Pouchkine, Alexandre: 49, 280-281
Poulenc, Francis • *La Voix humaine* (1959): 278-279, 290
Pound, Ezra: 218, 285
Pountney, David: 15, 122, 289
Pressburger, Giorgio: 64-67, 283
Proust, Marcel: 21-22
Pruitt, Scott: 223
Puccini, Giacomo: 19 • *La Bohème* (1896): 269-271, 280 • *La Fanciulla del West* (1910): 272 • *Madame Butterfly* (1904): 138, 172 • *Manon Lescaut* (1893): 68 • *Tosca* (1900): 68, 250
Purcell, Henry: 19 • *Dido and Aeneas* (*Didon et Énée*) (1689): 21
Quignard, Pascal: 222-223
Racine, Jean: 273
Radok, Alfréd: 215
Rameau, Jean-Philippe: 20, 250 • *Les Indes galantes* (1735): 11, 260, 273, 283
Ret, Étienne: 144, 281
Rimbaud, Arthur: 188, 277
Rimsky-Korsakov, Nikolaï: 289 • *Le Coq d'or* (1909): 44, 48-49, 281 • *Snégourotchka (La Fille de neige)* (1882): 29, 289
Ripellino, Angelo Maria: 214-215, 283
Rivière, Henri: 142
Roller, Alfred: 28, 86-89
Roller, Josef: 28, 86
Rossini, Gioacchino • *La Cenerentola* (1817): 272 • *Tancredi* (*Tancrède*) (1813): 250
Rosso, Medardo: 117
Rouché, Jacques: 142, 144
Russell, Ken: 60, 288
Saariaho, Kaija • *Only the Sound Remains* (2016): 9, 218-219, 285
Sacchini, Antonio • *Œdipe à Colone* (1786): 118
Sala, Anri: 172, 290
Salvini, Guido: 50-51, 286-287
Sarr, Felwine: 226
Sartre, Jean-Paul: 214, 283
Savorgnan de Brazza, Pierre: 210
Schikaneder, Emanuel: 83, 291
Schinkel, Karl Friedrich: 14, 83, 98, 101
Schlemmer, Oskar: 90, 138
Schlingensief, Christoph: 9, 16-17, 209, 224, 226
Schnabel, Artur: 22
Schönberg, Arnold: 19-20, 244, 287 • *Die glückliche Hand* (*La Main heureuse*) (1924): 9, 134-137, 282 • *Erwartung* (*Attente*) (1909): 134 • *Moses und Aron* (*Moïse et Aaron*) (1928): 20, 187, 190-195, 272, 285
Schopenhauer, Arthur: 22
Schumann, Robert: 200
Scriabine, Alexandre: 92
Sehgal, Tino: 172, 290
Seiberling, Dorothy: 78
Sellars, Peter: 9, 14, 272, 285 • *Only the Sound Remains* (2016): 218-219, 285 • *Tristan und Isolde* (*Tristan et Isolde*) (2005): 14, 28, 104-108, 110-111, 157, 218, 263-264, 269, 290
Serafin, Tullio: 50, 287
Shakespeare, William: 246, 250, 256
Shankar, Ravi: 179
Skladanowsky, Max et Emil: 228
Sime, Elias: 218
Simon, Claude: 21
Simon, Heinrich: 90
Sophocle: 118, 282, 287
Stein, Gertrude: 146, 290
Stein, Peter: 267
Steinberg, Saul: 65
Stockhausen, Karlheinz: 265
Stracquadaini, Vito: 144
Stratas, Teresa: 244-245, 284
Strauss, Richard • *Capriccio* (1942): 13 • *Elektra* (1909): 25, 118-119, 282 • *La Femme sans ombre* (1919): 122 • *Salomé* (1905): 240, 291
Stravinsky, Igor: 218 • *Les Noces* (1923): 49 • *Symphonie de psaumes* (1930/1948): 218 • *The Rake's Progress* (*La Carrière d'un Roué*) (1951): 9, 14, 42-43, 54, 56-57, 60, 268, 287
Strehler, Giorgio: 263, 267
Svoboda, Josef • *Das Rheingold* (*L'Or du Rhin*): 156-157, 288 • *Intolleranza 1960* (1961): 214-215, 283
Swanson, Gloria: 36
Szczęśniak, Małgorzata: 8-9, 11, 14, 263 • *L'Affaire Makropoulos* (2007): 4-5, 28, 34-38, 280 • *La Voix humaine* (2018): 278-279, 290 • *Lulu* (2012): 245, 284, 290
Szeemann, Harald: 8-9, 17, 200
Tabor, June: 172
Tchaïkovsky, Piotr: 250, 256
Tcherniakov, Dmitri: 267 • *Lulu* (2015): 245, 284 • *Snégourotchka* (*La Fille de neige*) (2017): 29, 289
Thatcher, Margaret: 60
Thek, Paul: 117
Thomas, Ambroise • *Hamlet* (1868): 144
Timmer, Nicoline: 228-233
Tines, Davóne: 218-219, 285
Tiravanija, Rirkrit: 72, 76, 172, 290
Toderi, Grazia: 170-171
Tokumbet, Nina: 144
Topor, Roland: 65 • *Le Grand Macabre* (1978): 64-67, 283
Trockel, Rosemarie: 72, 76
Tsypin, George: 218
Turner, Joseph Mallord William: 126
Turrell, James: 11 • *To Be Sung* (1994): 9, 14, 17, 131, 146-147, 290
Twombly, Cy: 72-73
Urrila, Irma: 84
Valensi, Henry: 144
Vandenhouwe, Jan: 262-265, 281
Van Hove, Ivo: 268-269, 280
Vedova, Emilio: 164, 287 • *Intolleranza 1960* (1961): 214-215, 283
Verdi, Giuseppe: 19-20, 240, 256, 268 • *Aïda* (1817): 250, 273 • *Don Carlos* (1867): 273 • *La Traviata* (1853): 68, 170 • *Otello* (*Othello*) (1887): 21
Viebrock, Anna: 23, 245, 263, 276, 284, 290
Viola, Bill: 9, 126 • *Tristan und Isolde* (*Tristan et Isolde*) (2005): 14, 28, 104-111, 157, 218, 263-264, 269, 290
Visconti, Alphonse: 281 • *Die Walküre* (*La Walkyrie*) (1909): 142, 288
Vitez, Antoine • *Le Soulier de satin* (1987): 273
Vuillermoz, Émile: 142, 144
Wagner, Otto: 86
Wagner, Richard: 8-9, 19-20, 22, 25, 118, 131, 153-157, 162, 224, 264 • *Das Rheingold* (*L'Or du Rhin*) (1869): 156-157, 240, 288 • *Der fliegende Holländer* (*Le Vaisseau fantôme*) (1843): 126, 162, 224, 226, 282 • *Der Ring des Nibelungen* (*L'Anneau du Nibelung*) (1876): 263, 288 • *Die Walküre* (*La Walkyrie*) (1870): 68, 142-143, 156, 238-239, 288 • *Götterdämmerung* (*Le Crépuscule des dieux*) (1876): 240, 287 • *Parsifal* (1882): 16, 150-162, 203, 224, 265, 286 • *Tristan und Isolde* (*Tristan et Isolde*) (1865): 14, 16, 19, 22, 28, 68, 86, 104-111, 156-157, 162, 218, 263-264, 269, 290
Wagner, Wieland: 154-157, 267, 286
Wagner, Winifred: 156
Walker, Kara: 72, 74 • *Norma* (2015): 9, 208-213, 285

Waltz, Sasha : 32-33, 277, 285
Warlikowski, Krzysztof : 267, 275-276, 290 • *L'Affaire Makropoulos* (2007) : 4-5, 8, 34-39, 280 • *Lulu* (2012) : 245, 276-277, 284
Wedekind, Frank : 244, 284
West, Franz : 72, 76
Whitman, Walt : 148
Wilson, Jane : 78
Wilson, Robert : 267 • *Deafman Glance* (*Le Regard du sourd*) (1970) : 177-179 • *Einstein on the Beach* (1976) : 8, 25, 174-183, 264, 282 • *Pelléas et Mélisande* (1997) : 236-237, 286
Wüstenhöfer, Arno : 254
Wyn Evans, Cerith : 72, 76
Zeffirelli, Franco : 273
Zimmermann, Bernd Alois : 286 • *Die Soldaten* (1965) : 14-15, 289

MANIFESTATIONS

Biennale de Venise : 16, 210, 214, 285
Festival d'Aix-en-Provence : 17, 25, 29, 280, 282, 285
Festival d'Automne à Paris : 146, 290
Festival d'Avignon : 177-178, 281
Festival de Bayreuth : 156, 161-162, 224
Festival de Nancy : 178
Festival de Salzbourg : 86, 92, 291
Festival Internazionale di Musica Contemporanea de la Biennale de Venise : 214, 283
Glyndebourne Opera Festival : 54, 288
Maggio Musicale Fiorentino : 50-51, 60, 286-287
Manchester International Festival : 172, 290
Opera Forward Festival, Amsterdam : 218, 285
Rotterdam Philharmonic Gergiev Festival : 126, 282
Ruhrtriennale : 263, 289
Triennale de Milan : 50

SALLES

Allemagne
Aalto-Theater, Essen : 65
Bayerische Staatsoper, Munich : 199-200, 240, 245, 284, 289
Bühnenfestspielhaus Bayreuth : 155, 286
Dresdner Staatsoper, Dresde : 122
Festspielhaus, Bayreuth : 142, 288
Komische Oper, Berlin : 72
Kroll-Oper, Berlin : 90, 138, 281, 290
Kunstakademie, Cassel : 90
Nationaltheater, Munich : 240, 288-291
Opernhaus Wuppertal : 254
Semperoper, Dresde : 31, 282
Staatsoper Unter den Linden, Berlin : 90
Tanztheater Wuppertal : 254
Volksbühne Berlin : 144
Argentine
Teatro Colón, Buenos Aires : 162
Autriche
Felsenreitschule, Salzbourg : 92, 291
Festspielhaus Sankt Pölten : 200
Ringtheater, Vienne : 72
Theater auf der Wieden, Vienne : 83, 291
Volksoper de Vienne : 134, 282
Wiener Hofoper, Vienne (actuel Wiener Staatsoper) : 86
Wiener Staatsoper, Vienne : 72, 74, 78, 86, 200, 211, 291
Belgique
Opera Vlaanderen, Anvers et Gand : 262, 264
Théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles : 32, 98, 117, 122, 161, 245, 262, 264, 284-286, 291
Espagne
Teatro Real, Madrid : 218, 288
États-Unis
Brooklyn Academy of Music, New York : 148, 178
Lyric Opera of Chicago : 92
Metropolitan Opera, New York : 162, 250
Radio City Music Hall, New York : 144
Walt Disney Concert Hall, Los Angeles : 108
France
Folies Bergère, Paris : 142
La Boîte à musique, Paris : 142
Le Chat noir, Paris : 142
Opéra Bastille, Paris : 11, 14, 36, 108, 118, 122, 162, 190, 260, 273, 280, 283, 285, 288-290
Opéra-Comique, Paris : 246, 281, 286, 290
Opéra d'Avignon : 246
Opéra de Lille : 65, 246
Opéra de Toulon : 250
Opéra national de Paris : 9, 14, 108, 142, 144, 199-200, 245-246, 260, 263, 266-267, 269, 272-273, 280-281, 283-286, 288-291
Opéra royal de Versailles : 11
Opéra-Théâtre de Metz : 9, 72, 78
Palais Garnier, Paris : 9, 44, 144, 199-200, 218, 244, 264, 273, 281, 284, 286, 288, 290
Salle Pleyel, Paris : 246
Théâtre des Amandiers, Nanterre : 146, 290
Théâtre des Champs-Élysées, Paris : 250
Théâtre du Châtelet, Paris : 142, 267, 290
Théâtre Loïe Fuller, Paris : 142
Grande-Bretagne
English National Opera, Londres : 122
Manchester Opera House : 172, 290
Royal Opera House (Covent Garden), Londres : 49, 92, 280
Italie
Église San Lorenzo, Venise : 164, 287
Teatro Comunale de Ferrare : 170
Teatro Comunale di Bologna : 64, 283
Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Florence : 50, 286-287
Teatro della Pergola, Florence : 60, 288
Teatro dell'Opera di Roma : 92
Teatro di San Carlo, Naples : 118, 282
Teatro La Fenice, Venise : 170, 210, 214-215, 283, 285, 287
Teatro Massimo de Palerme : 170
Teatro Municipale de Casale Monferrato : 170
Teatro Rossini de Pesaro : 170
Monaco
Opéra de Monte-Carlo : 142, 144, 281, 288
Pays-Bas
De Doelen, Rotterdam : 126, 282
De Nationale Opera, Amsterdam : 218, 285
Russie
Théâtre Luna-Park de Saint-Pétersbourg : 132, 290
Suède
Drottningholms Slottsteater, Stockholm : 84
Suisse
Grand Théâtre de Genève : 92, 288
Zürich Opernhaus : 200

bibliographie

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1949), trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO Theodor W., « Problèmes du théâtre lyrique contemporain », *Musique en jeu*, n° 14, mai 1974, p. 65-72.

ALBRIGHT Daniel, *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

ALBRIGHT Daniel, *Music Speaks. On the Language of Opera, Dance, and Song*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

AMEILLE Aude, *Aventures et nouvelles aventures de l'opéra. Pour une poétique du livret depuis 1945*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

ATKINSON W. Patrick (dir.), *Theatrical Design in the Twentieth Century. An Index to Photographic Reproductions of Scenic Designs*, Westport, Greenwood Press, 1996.

BABLET Denis, *Les Révolutions scéniques du xxe siècle*, lithographies originales de Joan Miró, Paris, Société internationale d'art xxe siècle, 1975.

BABLET Denis (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995.

BAILEY Kate (dir.), *Opera. Passion, Power and Politics*, cat. exp., Londres, Victoria and Albert Museum, 30 septembre 2017 – 25 février 2018, Londres, V&A Publishing, 2017.

BAKER Evan, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2013.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens, 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.

BATTA András (dir.), *Opéra : compositeurs, œuvres, interprètes* (2000), trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Odile Demange, Jean Bertrand, Sophie Vieillard, Nadine Fontaine et Lydie Echasseriaud, Paris, Place des Victoires, 2005, n^lle éd., Potsdam et Toulouse, Ullmann et InTexte, 2013.

BAUER Oswald Georg et WAGNER Wolfgang, *Richard Wagner. Opéras, de la création à nos jours*, trad. de l'allemand par Odile Demange, Fribourg, Office du Livre, 1983.

BOULEZ Pierre, « Dynamitons les opéras ! », *Le Théâtre dans le monde*, 17, n° 3-4, 1968, p. 198-207.

BOULEZ Pierre, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, 2016.

BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1964, rééd. Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

CLÉMENT Catherine, *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

COHEN-LEVINAS Danielle, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987, n^lle éd. augmentée, Paris, Vrin, 2006.

COHEN-LEVINAS Danielle, *Le Présent de l'opéra au xxe siècle. Chemin vers les nouvelles utopies. Pour une esthétique du palimpseste*, Villeurbanne, Art édition / art entreprise, 1994, rééd., Paris, Éditions Kimé, 2001.

COHEN-LEVINAS Danielle, *Le Renouveau de l'art total*, Paris, L'Harmattan, 2004.

COHEN-LEVINAS Danielle, *L'Opéra et son double*, Paris, Vrin, 2013.

COLLECTIF, *Alternatives théâtrales*, n° 113-114, « Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre », juillet 2012.

COLLECTIF, *Artisti scenografi italiani, 1915-1930*, cat. exp., Rome, Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea, 13 mai-14 juin 1981, Rome, De Luca, 1981.

COLLECTIF, *La Scénographie*, Futuroscope, SCÉREN-CRDP, « Théâtre aujourd'hui », 2012.

COLLECTIF, *Visualità del « Maggio ». Costumi e documenti, 1933-1979*, cat. exp., Prato, Spazio Teatrale Magnolfi, 13 juillet-7 octobre 1979, Florence, Ente autonomo Teatro comunale di Firenze, 1979.

COLLOMB Michel (dir.), *Voix et création au xxe siècle*, actes du colloque de Montpellier, 26-28 janvier 1995, Paris, Honoré Champion, 1997.

CURJEL Hans et KRUTTGE Eigel, *Experiment Krolloper : 1927-1931*, Munich, Prestel, 1975.

DERMONCOURT Bertrand (dir.), *L'Univers de l'opéra. Œuvres, scènes, compositeurs, interprètes*, avec la collaboration de Jacques Bonnaure, Dominique Fernandez, Pierre Flinois, Sylvain Fort, Xavier de Gaulle, Jean-Jacques Groleau, Xavier Lacavalerie, Marion Lafouge, Antoine Mignon, Timothée Picard, Jérémie Rousseau, Nicolas Southon et Philippe Venturini, Paris, Robert Laffont, 2012.

DONINGTON Robert, *Opera & Its Symbols. The Unity of Words, Music, and Staging*, New Heaven et Londres, Yale University Press, 1990.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et GIANELLI Ida (dir.), *Sipario / Staged Art. Balla, De Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, cat. exp., Turin, Castello di Rivoli, 20 février-25 mai 1997, Milan, Charta, 1997.

FÉNELON Philippe et ZARAGOZA Georges (dir.), *Le Livret d'opéra*, actes du colloque, université de Bourgogne, 22-23 mars 2001, Ivry-sur-Seine, Phénix, 2002.

FENEYROU Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au xxe siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

FISCHER-LICHTE Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2004, rééd. 2017.

FLINOIS Pierre, *Le Festival de Bayreuth. Histoire, mythologie, renseignements pratiques*, Paris, Sand, 1989.

FOCCROULLE Bernard, *Faire vivre l'opéra. Un art qui donne sens au monde*, Arles, Actes Sud, 2018.

GALARD Jean et ZUGAZAGOITIA Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, textes d'Antoine Compagnon, Jean Galard, Serge Gruzinski, Marcella Lista, Éric Michaud, Glenn W. Most et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard, 2003.

GALLUP Stephen, *A History of the Salzburg Festival*, Topsfield, Salem House, 1987.

GEISLER Louis et PERROUX Alain (dir.), *L'Opéra, miroir du monde. Festival d'Aix-en-Provence 2007-2018*, Arles, Actes Sud, 2018.

GIROUD Vincent, *French Opera. A Short Story*, New Heaven, Yale University Press, 2010.

KAMIŃSKI Piotr, *Mille et Un Opéras*, Paris, Fayard, 2003.

KOBBÉ Gustave (dir.), *Tout l'opéra* (1919), trad. de l'anglais par Marie-Caroline Aubert, Dennis Collins et Marie-Stella Pâris, adaptation française de Martine Kahane, Paris, Robert Laffont, 1980, éd. révisée, compléments de Jean-François Labie et Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, 1999.

KRAMER Lawrence, *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 2004.

LACOMBE Hervé, *Géographie de l'opéra au xxe siècle*, Paris, Fayard, 2007.

LANG Paul (dir.), *Richard Wagner. Visions d'artistes, d'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, cat. exp., Genève, musée Rath, 23 septembre 2005 – 29 janvier 2006, Mamco, 23 septembre 2005 – 15 janvier 2006, Paris, musée de la Musique, 25 octobre 2007 – 20 janvier 2008, Genève et Paris, Musée d'Art et d'Histoire et Somogy, 2005.

LAW Jennifer A., *Dramatic Spaces. Scenography and Spectatorial Perceptions*, Londres et New York, Routledge, 2016.

LEIBOWITZ René, *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

LEIBOWITZ René, *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris, Gallimard, 1972.

LEIRIS Michel, *Operratiques*, éd. établie par Jean Jamin, Paris, POL, 1992.

LIEBERMANN Rolf, *Actes et Entractes*, avec la collaboration de Bernard Sizaire et Stephen Wendt, Paris, Stock, 1976.

LIEBERMANN Rolf, *En passant par Paris. Opéras*, avec la collaboration de Patrice Chéreau, Josef Krips, Giorgio Strehler et Peter Ustinov, Paris, Gallimard, 1980.

LISTA Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du xxe siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Éditions Carré, 1997.

LISTA Marcella, *L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques et Institut national d'histoire de l'art, 2006.

LITTLEJOHN David, *The Ultimate Art. Essays Around and About Opera*, Berkeley, University of California Press, 1992.

LOUIS Eleonora et STOOSS Toni (dir.), *Kunst auf der Bühne / Art on Stage. Les grands spectacles II*, cat. exp., Salzbourg, Museum der Moderne, 22 juillet-8 octobre 2006, Weitra, Bibliothek der Provinz, 2006.

MAGEE Bryan, *Aspects of Wagner*, Londres, Alan Ross, 1968, 2e éd. révisée, Oxford, Oxford University Press, 1988.

MARTIN Serge, *Gerard Mortier. L'Opéra réinventé*, Paris, Naïve, 2006.

MEYER Dominique et MÜHLEMANN HARTL Kaspar (dir.), *CURTAIN – VORHANG. A Living Museum Space – The Vienna State Opera Safety Curtain*, Vienne, museum in progress et Wiener Staatsoper, 2017.

MITTER Shomit et SHEVTSOVA Maria (dir.), *Fifty Key Theatre Directors*, Londres et New York, Routledge, 2005.

MOINDROT Isabelle, *La Représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

MOINDROT Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du romantisme à la Belle Époque*, études réunies par Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humbert-Mougin, Paris, CNRS, 2006.

MORTIER Gerard, *Dramaturgie d'une passion*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2009.

NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxie siècle*, 5 vol., Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2003-2007.

ORREY Leslie, *Histoire de l'opéra*, éd. revue par Rodney Milnes, trad. de l'anglais par Catherine Cheval, Londres, Thames and Hudson, 1991.

PANOFSKY Walter, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Munich, Laokoon, 1966.

PAZ Marga (dir.), *Painters in the Theater of the European Avant-garde*, textes de Linn Garafola, María Teresa Ocaña, Giovanni Lista, John Bowlt et Éric Michaud, cat. exp., Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 26 septembre 2000 – 20 novembre 2001, Madrid, Aldeasa, 2000.

PERROUX Alain, *Tristan et Isolde à l'aube du xxie siècle. Trois visions pour une œuvre mythique*, Genève, Labor et Fides, 2005.

PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 2010.

PICARD Timothée, *La Civilisation de l'opéra. Sur les traces d'un fantôme*, Paris, Fayard, 2016.

PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

PICON-VALLIN Béatrice (dir.), *La Scène et les images*, Paris, CNRS, 2001.

POIZAT Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1re éd., 1986, 2001.

ROSE Michael, *The Birth of An Opera. Fifteen Masterpieces from Poppea to Wozzeck*, New York, W. W. Norton & Co., 2013.

ROSENTHAL Harold et WARRACK John (dir.), *Guide de l'opéra*, éd. française réalisée par Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux, Paris, Fayard, 1986, n^lle éd. revue et mise à jour, 1995.

ROUSSEL Stéphane Ghislain et SCEMAMA Patrick (dir.), *L'Opéra au xxe siècle*, Paris, Textuel, 2007.

SABY Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999.

SADIE Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., Londres et New York, Macmillan Press et Grove's Dictionaries of Music, 1992, rééd. Oxford, Oxford University Press, 2004.

SALTER Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, avant-propos de Peter Sellars, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2010.

SCHOLL William, *The Opera of the Twentieth Century. A Passionate Art in Transition*, Jefferson et Londres, McFarland & Company, 2006.

SPOTTS Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996.

STEINBERG Michael Philip, *Austria as Theater and Ideology. The Meaning of the Salzburg Festival*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2000.

SUTCLIFFE Tom, *Believing in Opera*, Londres, Faber & Faber, 1998, Princeton, Princeton University Press, 2014

SZEEMANN Harald (dir.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, cat. exp., Zurich, Kunsthaus, 11 février-30 avril 1983, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 19 mai-10 juillet 1983, Vienne, Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, 10 septembre-13 novembre 1983, Zurich, Kunsthaus, Aarau et Francfort-sur-le-Main, Sauerländer, 1983.

URFALINO Philippe (dir.), *Quatre Voix pour un opéra. Une histoire de l'Opéra Bastille racontée par Michèle Audon, François Bloch-Lainé, Gérard Charlet, Michaël Dittmann*, Paris, Métailié, 1990.

VALENTE Laura, *Opera ad arte. Arte all'opera*, cat. exp., Naples, Palazzo Reale, 1er octobre 2011 – 1er février 2012, Naples, Arte'm, memus et Teatro di San Carlo Napoli, 2011.

WEID Jean-Noël von der, *La Musique du xxe siècle*, Paris, Hachette, 1991, n^lle éd. mise à jour, Paris, Fayard, 2010.

WEISS Piero, *Opera. A History in Documents*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

WENDEL-PORAY Denise, *Painting the Stage. Artists as Stage Designers*, Milan, Skira, 2018.

Nous renvoyons également le lecteur à la revue bimestrielle *L'Avant-Scène Opéra* publiée depuis 1976, et plus spécifiquement aux numéros suivants :

COLLECTIF, *Cinéma et Opéra*, présentation d'Alain Duault, textes de Jean-Michel Brèque, Pierre Cadars, Ermanno Comuzio, Elisabeth Giuliani, Bruno Villien et al., *L'Avant-Scène Opéra Cinéma*, n° 98, 1987.

COLLECTIF, *Le Festival de Bayreuth*, textes de Louis Bilodeau, Jean-François Candoni, Pierre Flinois, Christian Merlin, Timothé Picard et al., *L'Avant-Scène Opéra Cinéma*, n° 274, 2013.

MERLIN Christian (dir.), *Opéra et mise en scène*, vol. 1, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 241, 2007.

PERROUX Alain (dir.), *L'Opéra, mode d'emploi*, *L'Avant-Scène Opéra*, 2015.

PICARD Timothée (dir.), *Opéra et mise en scène*, vol. 2, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 289, 2015.

BIBLIOGRAPHIE PAR ARTISTE

ADOLPHE APPIA

APPIA Adolphe, *Œuvres complètes*, 4 vol. (I. 1880-1894, II. 1895-1905, III. 1906-1921, IV. 1921-1928), éd. élaborée et commentée par Marie-Louise Bablet-Hahn, introduction générale par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983-1992.

BABLET Denis et BABLET-HAHN Marie-Louise, *Adolphe Appia, 1862-1928. Attore – spazio – luce*, cat. exp. itinérante, Zurich, Pro Helvetia, 1980.

BEACHAM Richard C., *Adolphe Appia. Artist and Visionary of Modern Theatre*, Camberwell, Harwood Academic Publishers, 1994, rééd. Londres et New York, Routledge, 2015.

BEACHAM Richard C. (dir.), *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale, dessins et esquisses de décors*, textes de Marco De Michelis, Martin Dreier, Gernot Giertz, Jacques Gubler et Jörg Zutter, cat. exp., Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 18 juillet-1er novembre 1992, Lausanne, Payot, 1992.

MATTHEW BARNEY

ENWEZOR Okwui (dir.), *Matthew Barney. River of Fundament*, textes d'Okwui Enwezor, Hilton Als, Diedrich Diederichsen, Homi K. Bhabha et David Walsh, cat. exp., Munich, Haus der Kunst, 16 mars-17 août 2014, Hobart (Tasmanie), Museum of Old and New Art, 22 novembre 2014 – 27 avril 2015, New York, Skira et Munich, Haus der Kunst, 2014.

SPECTOR Nancy (dir.), *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, cat. exp., Cologne, Ludwig Museum, 6 juin-1er septembre 2002, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 10 octobre 2002 – 5 janvier 2003, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 février-4 juin 2003, New York, Guggenheim Museum, 2004.

CHRISTOPH BRECH

Porträtgalerie der Bayerischen Staatsoper. Zeitgenössische Kunst im Nationaltheater, 21 tirages sous coffret, textes d'Eva Karcher, Christoph Koch, Marcus Pitz et Krista Thiele, Munich, Bayerische Staatsoper, 2013.

BRECH Christoph, *Das Bayerische Staatsorchester mit Kirill Petrenko on Tour*, textes de Nikolaus Bachler et Reinhard Brembeck, Munich, Schirmer/Mosel, 2018.

SCHNEIDER Erich (dir.), *It's about time, Christoph Brech*, cat. exp., Schweinfurt, Kunsthalle, 10 mai-17 septembre 2014, Mayence, Nünnerich-Asmus Verlag & Media, 2014.

ROBERT CARSEN

COLLECTIF, *Robert Carsen. Opéra et mise en scène*, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 269, 2012.

SANTURENNE Thierry, *Robert Carsen. L'opéra charnel*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016.

ROMEO CASTELLUCCI

CASTELLUCCI Claudia et CASTELLUCCI Romeo, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

PERRIER Jean-Louis, *Ces années Castellucci, 1997-2014*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

PATRICE CHÉREAU

BARBEDETTE Sarah et DRIANT Pénélope (dir.), *Patrice Chéreau. Mettre en scène l'opéra*, cat. exp., Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 18 novembre 2017 – 1er mars 2018, Arles et Paris, Actes Sud et Opéra national de Paris, 2017.

BARENBOIM Daniel et CHÉREAU Patrice, *Dialogue sur la musique et le théâtre. Tristan et Isolde*, propos recueillis par Gastón Fournier-Facio, Paris, Buchet-Chastel, 2010.

CHÉREAU Patrice, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de Lulu*, Toulouse, Ombres, 1992.

COLLECTIF, *Patrice Chéreau. Opéra et mise en scène*, textes de Chantal Cazaux, Richard Peduzzi, Alain Perroux et al., *L'Avant-Scène Opéra Cinéma*, n° 281, 2014.

LÉVY Marie-Françoise et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MÉZIL Éric (dir.), *Patrice Chéreau. Un musée imaginaire*, cat. exp., Avignon, Collection Lambert – Musée d'art contemporain, 11 juillet-11 octobre 2015, Arles, Actes Sud, 2015.

NINA CHILDRESS

Nina Childress. Tableaux fluo. 2013-2016, textes de Ramon Tio Bellido et Vanina Géré, cat. exp., Paris, galerie Bernard Jordan, 20 octobre-24 décembre 2016, Paris, Galerie Bernard Jordan, 2016.

Nina Childress. Tableaux / Nina Childress. Bilder, textes de Carole Boulbès, Vincent Labaume, Yannick Miloux et Véronique Pittolo, Paris, Galerie Bernard Jordan et Semiose éditions, 2008.

CLÉMENT COGITORE

COGITORE Clément, *Atelier*, textes de Dominique Païni, Jean-Michel Frodon, Anaël Pigeat et Clément Cogitore, Dijon, Les presses du réel, 2014.

DUFOUR Diane (dir.), *Clément Cogitore. Braguino ou la communauté impossible*, textes de Léa Bismuth et Bertrand Schefer, cat. exp., Paris, Le Bal, 15 septembre-24 décembre 2017, Trézélan, Filigranes, 2017.

ALOÏSE CORBAZ

AURAIX-JONCHIÈRE Pascale, *L'Opéra fabuleux d'Aloïse, figure de l'art brut. Fantaisie biographique*, Paris, L'Harmattan, 2016.

BOULANGER Christophe et FAUPIN Savine (dir.), *Aloïse Corbaz en constellation*, cat. exp., Villeneuve-d'Ascq, Lille métropole musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, 14 février – 10 mai 2015, Villeneuve-d'Ascq, Lam, 2015.

PORRET-FOREL Jacqueline, *Aloïse et le théâtre de l'univers*, Genève, Skira, 1993.

BERLINDE DE BRUYCKERE

BAERT Barbara et SZEEMANN Harald, *Berlinde De Bruyckere. One. 2002-2004*, cat. exp., Tilburg, De Pont Museum of Contemporary Art, 22 janvier-29 mai 2005, Paris, La Maison Rouge, 23 juin-9 octobre 2005, Prato, Gli Ori, 2005.

MENGONI Angela (dir.), *Berlinde De Bruyckere*, textes d'Emmanuel Alloa, Gary Carrion-Murayari, J. M. Coetzee, Caroline Lamarche, Angela Mengoni et Philippe Van Canteren, cat. exp., Gand, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 17 octobre 2014 – 8 février 2015, La Haye, Gemeentemuseum, 28 février-31 mai 2015, Bruxelles, New Haven et Londres, Fonds Mercator et Yale University Press, 2014.

GIORGIO DE CHIRICO

BARTOLETTI Chiara et BUCCI Moreno, *Giorgio De Chirico e il teatro in Italia*, cat. exp., Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 23 mai-31 août 1989, Florence, Ente autonomo Teatro comunale di Firenze, 1989.

BRADBURNE James M. (dir.), *L'enigma di De Chirico : bozzetti e figurini per* I Puritani *del 1. Maggio Musicale Fiorentino / The Enigma of De Chirico. Theatre Designs for "The Puritans" at the First Maggio Musicale Fiorentino*, cat. exp., Florence, Palazzo Strozzi, 1er mai-22 juin 2010, Florence, Alias, 2010.

CARL EMIL DOEPLER

Der Ring des Nibelungen, Figurinen erfunden und gezeichnet von Prof. Carl Emil Doepler, texte de Clara Steinitz, Berlin, Berliner Kunstdruck- und Verlags-Anstalt Vormals A. & C. Kaufmann, 1890, rééd. en fac-similé, Darmstadt, Reprint-Verlag Leipzig, 2012.

COOK Peter, *A Memoir of Bayreuth, 1876 : related by Carl Emil Doepler including illustrations of his costume designs for the first production of the « Ring »*, Londres, Peter Cook, 1979.

MILDENBERGER Marianne, *Film und Projektion auf der Bühne*, Emsdetten, Lechte, 1961.

EWALD DÜLBERG

BRATKE Elke (dir.), *Ewald Dülberg. 1888-1933*, cat. exp., Bonn, Städtisches Kunstmuseums Bonn im Ernst Moritz Arndt-Haus, 30 avril-8 juin 1986, Bonn, Städtisches Kunstmuseum, 1986.

DÜLBERG Ewald, « Musik und Szene », *in* GRUES Heinrich, KRUTTGE Eigel et THALHEIMER

Else, *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, Cologne, F. J. Marcan, 1925.

MARX Peter W. (dir.), *Dülberg meets Wagner*, Cologne, Wienand, 2013.

PASCAL DUSAPIN

AMBLARD Jacques, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002, rééd. sous le titre *Pascal Dusapin. Le second style ou l'intonation*, Paris, Musica Falsa, 2018.

DUSAPIN Pascal et TURRELL James, *To Be Sung. Opéra de chambre*, livret en anglais, texte français établi par Olivier Cadiot, Arles et Caen, Actes Sud et Théâtre de Caen, 1997.

GARBUZ Olga, *Pascal Dusapin. Mythe. Algorithme. Palimpseste*, Château-Gontier, Éditions Aedam musicae, 2017.

EUGÈNE FREY

BOUHOURS Jean-Michel, ROTISCHER Nathalie et WEISS Allen S. (dir.), *Acte I pour un nouveau musée*, cat. exp., Monaco, Nouveau Musée national de Monaco, 7 décembre 2004 – 27 février 2005, Rome, Palazzo Urspoli, 27 mai-10 juillet 2005, Monaco et Paris, Nouveau Musée national de Monaco et Éditions de La Martinière, 2004.

FREY Eugène, *La Technique des décors lumineux exposée par leur inventeur*, manuscrit dactylographié, 1925, Nouveau Musée national de Monaco, archives Eugène Frey.

NECTOUX Jean-Michel (dir.), *L'Opéra de Monte-Carlo au temps du prince Albert Ier de Monaco*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 13 mars – 10 juin 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

TRALONGO Stéphane, « Persistance de la vieille lanterne magique. La circulation des décors lumineux d'Eugène Frey sur les scènes parisiennes », *in* DRATWICKI Alexandre et TERRIER Agnès (dir.), *L'Interprétation lyrique à la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle. Du livret à la mise en scène*, actes du colloque de l'Opéra-Comique, 3-4 mars 2001, parution en ligne, www.bruzanemediabase.com

NATALIA GONTCHAROVA

BOWLT John E., ROSTICHER GIORDANO Nathalie et TREGULOVA Zelfira (dir.), *Étonne-moi ! Serge Diaghilev et les Ballets russes*, cat. exp., Monaco, Villa Sauber, 9 juillet-27 septembre 2009, Monaco, salle des Arts du Sporting d'Hiver, 9 juillet-30 août 2009, Moscou, galerie nationale Trétiakov, 27 octobre 2009 – 25 janvier 2010, Milan, Skira, 2009.

KEMFERT Beate et CHILOVA Alla (dir.), *Natalia Goncharova. Between Tradition and European Modernism*, cat. exp., Rüsselsheim, Opelvillen, 5 octobre 2009 – 24 janvier 2010, Lübeck, St. Annenmuseum, 7 février-30 mai 2010, Erfurt, Angermuseum, 12 juin-3 octobre 2010, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

PARTON Anthony, *Goncharova. The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 2010.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

Dominique Gonzalez-Foerster, textes de Patricia Falguières, Liam Gillick, Hans Ulrich Obrist, Aveek Sen et Olivier Zahm, Paris, Centre national des arts plastiques et Flammarion, 2015.

LAVIGNE Emma (dir.), *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 23 septembre 2015 – 1er février 2016, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015.

OBRIST Hans Ulrich, PARRENO Philippe et SPECTOR Nancy, *Live Recorded Delay. An Archive of « Il tempo del postino », A Group Show*, Berlin et New York, Sternberg Press, 2008.

RODNEY GRAHAM

GRAHAM Rodney, *Œuvres wagnériennes, œuvres freudiennes*, cat. exp., Rochechouart, musée départemental d'Art contemporain de Rochechouart et Bruxelles, Yves Gevaert, 1996.

GRAHAM Rodney et BATTEN Allan H., *Parsifal*, cat. exp., Cologne, Johnen+Schöttle Gallery, 1990.

ZWIRNER Dorothea, *Rodney Graham*, Berlin, Friedrich Christian Flick Collection et Cologne, DuMont, 2004.

DAVID HOCKNEY

CUSSET Catherine, *Vie de David Hockney*, Paris, Gallimard, 2017.

FRIEDMAN Martin (dir.), *Hockney Paints the Stage*, cat. exp., Minneapolis, Walker Art Center, 20 novembre 1983 – 22 janvier 1984, Londres, Thames and Hudson et New York, Abbeville Press, 1983.

HOCKNEY David, *That's the way I see it*, Londres, Thames and Hudson, 1993, trad. en français par Pierre Saint-Jean sous le titre *Ma façon de voir*, Paris, Thames and Hudson, 1995.

SYKES Christopher Simon, *David Hockney. A Pilgrim's Progress. The Biography, 1975-2012*, New York, Doubleday, 2014.

SYKES Christopher Simon, *David Hockney. A Rake's Progress. The Biography, 1937-1975*, New York, Doubleday, 2011.

DEREK JARMAN

JARMAN Derek, *Dancing Ledge*, Shaun Allen (éd.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

PEAKE Tony, *Derek Jarman*, Londres, Little, Brown and Company, 1999.

SOCCI Stefano (dir.), *45. Maggio Musicale Fiorentino*, Florence, Ente Autonomo Teatro comunale di Firenze, 1982.

C.T. JASPER ET JOANNA MALINOWSKA

MOSKALEWICZ Magdalena (dir.), *C.T. Jasper, Joanna Malinowska, Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, cat. exp., pavillon polonais, 56e Biennale de Venise, 9 mai-22 novembre 2015, New York et Varsovie, Inventory Press et Zachęta, 2015.

VASSILY KANDINSKY

DICKERMAN Leah (dir.), *Inventing Abstraction 1910-1925. How A Radical Idea Changed Modern Art*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 23 décembre 2012 – 15 avril 2013, New York, The Museum of Modern Art, 2012.

KANDINSKY Vassily, *Du théâtre*, éd. établie et présentée par Jessica Boissel, avec la collaboration de Jean-Claude Marcadé, Paris, Adam Biro, 1998.

LISTA Marcella, « Les "Compositions scéniques" de Kandinsky. La quête moderne du *Gesamtkunstwerk* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 64, printemps 1998.

WILLIAM KENTRIDGE

BLAZWICK Iwona et BREITWIESER Sabine (dir.), *William Kentridge. Thick Time*, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 21 septembre 2016 – 15 janvier 2017, Humlebæk, Louisiana Museum of Modern Art, 16 février-18 juin 2017, Salzbourg, Museum der Moderne, 29 juillet-5 novembre 2017, Manchester, The Whitworth Art Gallery, 21 septembre 2018 – 3 mars 2019, Londres, Whitechapel Art Gallery, 2016.

KENTRIDGE William, *Flute*, Bronwyn Law-Viljoen (éd.), Parkwood, David Krut Publishing, 2007.

VILLASENOR Maria-Christina (dir.), *William Kentridge. Black Box / Chambre noire*, cat. exp., Berlin, Deutsche Guggenheim, 25 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Berlin, Deutsche Guggenheim et New York, Guggenheim Museum Publications, 2005.

ANSELM KIEFER

Anselm Kiefer. Am Anfang, conversation entre Anselm Kiefer et Thomas H. Macho, texte de Wieland Schmied, cat. exp., Salzbourg, galerie Thaddaeus Ropac, Villa Kast, 25 juillet-13 septembre 2003, Salzbourg, Galerie Thaddeus Ropac, 2003.

Anselm Kiefer : Aperiatur terra, textes d'Anthony Bond, Graham Howes et Norman Rosenthal, cat. exp., Londres, White Cube, 26 janvier-17 mars 2007, Sydney, Art Gallery of New South Wales, 19 mai-29 juillet 2007, Londres, White Cube, 2007.

Anselm Kiefer a Villa Medicis. Die Frauen, introduction de Richard Peduzzi, textes d'Henri Loyrette, Philippe Dagen, Giacomo Marramao et Pierre Morel, épilogue de Graziella Lonardi Buontempo, cat. exp., Rome, Villa Médicis, 27 janvier-8 mars 2005, Rome, Ed. dell'Elefante et Villa Médicis, Académie de France à Rome, 2005.

ERNEST KLAUSZ

AUCLAIR Mathias, « À la recherche d'un art total. Ernest Klausz à l'Opéra de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 37, 2011, p. 23-30.

AUCLAIR Mathias et VIDAL Pierre, « Le musicalisme sur la scène de l'Opéra de Paris : les décors lumineux d'Ernest Klausz pour *La Damnation de Faust* », *in* REYNAUD Cécile et SCHNEIDER Herbert (dir.), *Noter, annoter, éditer la musique. Mélanges offerts à Catherine Massip*, Genève, Droz, 2012.

KLAUSZ Rémy, « Ernest Klausz et le décor projeté », *Bulletin de l'Association des Amis de Vézelay & de sa région*, n° 26, printemps 1989, p. 7.

MASSIP Catherine et REYNAUD Cécile (dir.), *Berlioz. La Voix du romantisme*, cat. exp., Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 13 octobre 2003 – 18 janvier 2004, Paris, Bibliothèque nationale de France et Fayard, 2003.

PAUL KLEE

HOPFENGART Christine (dir.), *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk*, cat. exp. Munich, Galerie Thomas, 23 février-12 mai 2018, Cologne, Wienand, 2018.

LISTA Marcella (dir.), *Paul Klee, 1879-1940. Polyphonies*, textes de Beate Schlichenmaier, Éric de Visscher, Osamu Okuda *et al.*, cat. exp., Paris, musée de la Musique, 18 octobre 2001 – 15 janvier 2002, Paris, Cité de la musique et Arles, Actes Sud, 2011.

MOE Ole Henrik (dir.), *Klee et la musique*, textes de Dominique Bozo, Marcel Franciscono, Jürgen Glaesemer, Karl Greben, Ole Henrik Moe et Walter Salmen, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 10 octobre 1985 – 1er janvier 1986, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985.

OSKAR KOKOSCHKA

CALVOCORESSI Richard (dir.), *Oskar Kokoschka 1886-1980*, Londres, Tate Gallery, 11 juin-10 août 1986, Zurich, Kunsthaus, 4 septembre-9 novembre 1986, New York, Guggenheim Museum, 9 décembre-15 février 1987, Londres, Tate Gallery Publications, 1986.

KOKOSCHKA Oskar, « Über das Licht in der *Zauberflöte* », *Oskar Kokoschka. Entwürfe für die Gesamtausstattung zu W.A. Mozarts* Zauberflöte, Salzbourg, Galerie Welz, 1955.

SPIELMANN Heinz (dir.), *Oskar Kokoschka, 1886-1980. Welt-Theater, Bühnenbilder und Illustrationen, 1907-1975. Ein Werkverzeichnis*, textes d'Otto Breicha, Martin Hürlimann et Heinz Spielmann, cat. exp., Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1er-27 avril 1986, et Salzbourg, Landessammlungen Rupertinum, juin-juillet 1986, Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1986.

GUILLERMO KUITCA

Guillermo Kuitca. Stage Fright, essai de Stephen Barlow, cat. exp., New York, The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met, The Metropolitan Opera, 19 septembre-1er novembre 2007, New York, Gallery Met et Sperone Westwater Gallery, 2007.

Guillermo Kuitca. Theatre Collages, textes de Stephen Barlow et Karen Wright, cat. exp., Londres, Hauser & Wirth, 23 mars-14 mai 2005, Zurich, Scalo Verlag, 2005.

KASIMIR MALÉVITCH

BARTLETT Rosamund et DADSWELL Sarah, *Victory Over the Sun. The World's First Futurist Opera*, Exeter, University of Exeter Press, 2012.

MARCADÉ Jean-Claude (dir.), *Malévitch, 1878-1978. Actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.

NAKOV Andréi, *Kazimir Malewicz. Catalogue raisonné*, trad. de l'anglais par Michael Taylor, Paris, Adam Biro, 2002.

TATES Sophie, KELLY Karne, RUTTEN Bart et IMANSE Geurt (dir.), *Kazimir Malevich and the Russian Avant-garde. Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collections*, textes de Linda S. Boersma, Bart Rutten, Aleksandra Shatskikh et Sophie Tates, cat. exp., Amsterdam, Stedelijk Museum, 19 octobre 2013 – 2 février 2014, Bonn, Bundeskunsthalle, 12 mars-21 juin 2014, Londres, Tate Modern, 17 juillet-26 octobre 2014, Amsterdam et Cologne, Stedelijk Museum et Buchhandlung Walther König, 2013.

JULIE MEHRETU

Julie Mehretu. Liminal Squared, textes de Tacita Dean et T. J. Demos, cat. exp., New York, Marian Goodman Gallery, 11 mai-22 juin 2013, Londres, White Cube, 1er mai-7 juillet 2013, Londres, White Cube et New York, Maria Goodman Gallery, 2013.

YOUNG Joan (dir.), *Julie Mehretu. Grey Area*, cat. exp., Berlin, Deutsche Guggenheim, 28 octobre 2009 – 6 janvier 2010, New York, Guggenheim Museum, 2009.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

DAVID Catherine (dir.), *László Moholy-Nagy*, textes de Bernard Blistène, Catherine David, Gianni Rondolin, Andréi Nakov et Veit Louers, cat. exp., Valence, Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, 11 février-7 avril 1991, Cassel, Fridericianum Museum, 21 avril-16 juin 1991, Marseille, musée Cantini, 5 juillet-15 septembre 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

HOLLEIN Max et PFEIFFER Astrid (dir.), *László Moholy-Nagy. Retrospective*, textes de Herbert Molderings, Ulrike Gärtner, Gerald Köhler *et al.*, cat. exp., Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, 8 octobre 2009 – 7 février 2010, Francfort-sur-le-Main et Munich, Berlin et Londres, Schirn Kunsthalle et Prestel, 2009.

MOHOLY-NAGY László, MOLNÁR Farkas et SCHLEMMER Oskar (dir.), *Die Bühne im Bauhaus,* Bauhausbücher 4, Munich, Albert Langen, 1924.

MOHOLY-NAGY Sybil, *Moholy-Nagy. A Biography*, New York, Harper & Brothers, 1950, 2de éd. sous le titre *Moholy-Nagy. Experiment in Totality*, introduction de Walter Gropius, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1969.

JOHN MURPHY

John Murphy, texte de Michel Assenmaker, cat. exp., Nice, Villa Arson, 17 octobre-21 décembre 1997, Nice, Villa Arson, 1998.

John Murphy, textes de Barry Barker et Michael Newman, cat. exp., Londres, Whitechapel Gallery, 27 novembre 1987 – 21 février 1988, Bristol, Arnolfini Gallery, 29 février-10 avril 1988, Londres et Bristol, Trustees of the Whitechapel Gallery et Arnolfini Gallery, 1987.

John Murphy. And things throw light on things, cat. exp., Birmingham, Ikon Gallery et The Barber Institute of Fine Arts, 17 novembre 2004 – 23 janvier 2005, Birmingham, Ikon Gallery, 2005.

HERMANN NITSCH

AIGNER Carl (dir.), *Hermann Nitsch. Die Farblehre des O.M.Theaters*, Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 2007.

BUHRS Michael, KLOCKER Hubert et TRABITSCH Thomas (dir.), *ExistenzFest. Hermann Nitsch und das Theater*, cat. exp., Vienne, Theatermuseum, 26 mars 2015 – 6 janvier 2016, Munich, Villa Stuck, 4 février-8 mai 2016, Ostfildern, Hatje Cantz, 2015.

KARRER Michael (dir.), *Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2015.

LUIGI NONO

DE BENEDICTIS Angela Ida et MASTINU Giorgio, *Intolleranza 1960 : a cinquant'anni dalla prima rappresentazione assoluta*, cat. exp., Venise, Fondation Vedova, 28 janvier-3 avril 2011, Venise, Marsilio, 2011.

FENEYROU Laurent, « Mais ici finit l'utopie. Sur le *Prometeo* de Luigi Nono », *in* Collectif, *Musique et utopies*, Paris, Cité de la musique, 2010, p. 17-26.

WERTENSON Birgit Johanna et STORCH Christian (dir.), *Luigi Nono und der Osten*, Mayence, Are Musik, 2016.

RENZO PIANO

MANZIONE Luigi, « Musique en tant qu'espace habitable. L'"Arche" de Renzo pour le *Prometeo* de Luigi Nono (1983-1984) », *in* FERRARI Giordano (dir.), *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, actes du colloque, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 17-18 novembre 2005, Paris, L'Harmattan, 2006.

PIANO Renzo, *Architecture & Musica. Sette cantieri per la musica dall'Ircam di Parigi all'Auditorium di Roma / Architecture & Music. Seven sites for music from the Ircam in Paris to the Auditorium in Rome*, Milan, Edizioni Lybra immagine, 2002.

ALFRED ROLLER

BAKER Evan, « A Break in the Scenic Traditions of the Vienna Court Opera. Alfred Roller and the Vienna Secession », *in* CHERLIN Michael, FILIPOWICZ Halina et RUDOLPH Richard L. (dir.), *The Great Tradition and Its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe*, Oxford, Berghahn Books, 2004, p. 237-245.

WAGNER Manfred, *Alfred Roller in seiner Zeit*, Salzbourg, Rezidenz Verlag, 1996.

KAREN SARGSYAN

Karen Sargsyan. The Touching, texte d'Ingrid Commandeur, cat. exp., Amsterdam, Art Amsterdam, 2007, Nijmegen, Thieme Art, 2009.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

BÖRSCH-SUPAN Helmut, *Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe / Stage Designs*, 2 vol., Berlin, Ernst & Sohn, 1990.

ZUKOWSKY John (dir.), *Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841. The Drama of Architecture*, textes de Kurt Walter Forster et John Zukowsky, cat. exp., Chicago, Art Institute of Chicago, 29 octobre 1994 – 2 janvier 1995, Chicago et Tübingen, The Art Institute of Chicago et Ernst Wasmuth Verlag, 1994.

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

FORREST Tara et SCHEER Ann Teresa (dir.), *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol et Chicago, Intellect, 2010.

GAENSHEIMER Susanne (dir.), *Christoph Schlingensief. German Pavilion, 2011. 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia*, Berlin, Sternberg Press, 2011.

KÖHLER Marie (dir.), *Mach dir ein Bild, Burkina Faso, Afrika / Fais-toi une image / Make A Photo Yourself*, photographies des enfants du village-opéra de Christoph Schlingensief par Marie Köhler, préface de Marie Köhler et Chris Wawrzyniak, postface de Christiane Kuhlmann, Bönen, Kettler, 2014.

ARNOLD SCHÖNBERG

Arnold Schoenberg. Regards, textes de Suzanne Pagé, Pierre Boulez, Sarkis, Robert Fleck, Werner Hofmann et Christian Hauer, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 28 septembre- 3 décembre 1995, Paris, Paris-Musées, 1995.

Schoenberg – Busoni, Schoenberg – Kandinsky. Correspondances, textes, introduction de Philippe Albèra, Genève, Éditions Contrechamps, 1995.

ANDRAL Jean-Louis et SCHULMAN Fanny (dir.), *Arnold Schönberg. Peindre l'âme*, textes de Jean-Louis Andral, Esteban Buch, Steven J. Cahn, Angela Lampe, Jean-Claude Marcadé, Therese Muxeneder, Fanny Schulmann et Patrick Werkner, cat. exp., Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 28 septembre 2016 – 29 janvier 2017, Paris, MAHJ et Flammarion, 2016.

BARTZ Edek et MEYER Christian (dir.), *Art is: New Art. Reflexionen zu Schönberg in der Gegenwartskunst / Reflections on Schönberg in Contemporary Art*, cat. exp., Vienne, Arnold Schönberg Center, 12 mars-30 août 2013, Vienne, Eigenverlag der Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 2013.

MOUSSEIGNE Alain et ROUSSEL Stéphane (dir.), *Arnold Schönberg. Visions et regards*, textes de Martin Kaltenecker, Marcella Lista, Christian Meyer, Alain Mousseigne et Stéphane Roussel, cat. exp., Toulouse, Les Abattoirs, 16 mars-9 mai 2010, Montreuil-sous-Bois et Toulouse, Lienart et Les Abattoirs, 2010.

SCHOENBERG Arnold, *Correspondance 1910-1951*, lettres choisies et présentées par Erwin Stein, trad. de l'allemand et de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

JOSEF SVOBODA

Josef Svoboda scénographe, textes de Denis Bablet, Giorgio Strehler, Josef Svoboda et Giorgio Ursini Ursic, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 31 mars-1er juin 1992, s. l., Union des Théâtres de l'Europe, 1992.

BABLET Denis, *Josef Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2002, éd. rev. et complétée, 2004.

BABLET Denis, *La Scene e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, Turin, Einaudi, 1970.

MAŁGORZATA SZCZĘŚNIAK

DARYOUSH Leyli et GUÉGUIN Denis, *Video Opera. L'Art vidéo à l'opéra dans l'œuvre de Krzysztof Warlikowski / Video Art in Opera in Krzysztof Warlikowski's Productions*, numéro hors-série d'*Alternatives théâtrales*, novembre 2016.

TONIAK Ewa (dir.), *Małgorzata Szczęśniak. Pojawia się i znika bez śladu: wystawa projektów scenograficznych / Il apparaît et disparaît sans laisser de traces: exposition de projets scénographiques / It appears and disappears without a trace: exhibition of scenographic projects*, cat. exp., Bruxelles, La Bellone, Maison du Spectacle, 12-30 mai 2008, Varsovie, Nowy Teatr, 2008.

GRAZIA TODERI

Grazia Toderi. Semper eadem, textes de Hans Ulrich Obrist, Francesca Pasini, Giulio Paolini, Harald Szeemann, Grazia Toderi et Angela Vettese, cat. exp., Venise, Teatro La Fenice, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza San Marco, 20 décembre 2003 – 25 janvier 2004, Milan, Charta, 2004.

FERNANDES João (dir.), *Grazia Toderi*, textes de Germano Celant, Ester Coen, João Fernandes et Patrizia Magli, cat. exp., Porto, Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, 23 juillet-31 octobre 2010, Porto, Fundação de Serralves, 2010.

ROLAND TOPOR

CHICHA-CASTEX Céline et DEVAUX Alexandre (dir.), *Le Monde selon Topor*, textes de Céline Chicha-Castex, Alexandre Devaux, Philippe Garnier, Dominique Noguez, Frédéric Pajak et Bertrand Tillier, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 28 mars-6 juillet 2017, Paris, BnF Éditions et Les Cahiers dessinés, 2017.

TOPOR Roland, *La Vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite* L'Hiver sous la table, Munich, Gina Kehayoff, 1994.

TOPOR Roland, *Le Grand Macabre. Dessins des décors et costumes de l'opéra de György Ligeti*, Paris, Hubschmid & Bouret et L'Avant-Scène, 1981.

JAMES TURRELL

James Turrell, entretien avec Sébastien Pluot, Paris, Almine Rech et Images modernes, 1999.

James Turrell. Extraordinary Ideas – Realized., cat. exp., « James Turrell. The Substance of Light », Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 9 juin-28 octobre 2018, Berlin, Hatje Cantz, 2018.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

GOVAN Michael et KIM Christine Y. (dir.), *James Turrell. A Retrospective*, cat. exp., Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 26 mai 2013 – 6 avril 2014, Jérusalem, Israel Museum, 1er juin-18 octobre 2014, Canberra, National Gallery of Australia, 12 décembre 2014 – 6 avril 2015, Los Angeles et Munich, Los Angeles County Museum of Art et DelMonico Books-Prestel, 2013.

CY TWOMBLY

BASTIAN Heiner (dir.), *Cy Twombly. Catalogue Raisonné of the Paintings. Volume V. 1996-2007*, Munich, Schirmer/Mosel, 2009.

PAVLOUSKOVA Nela, *Cy Twombly. Dernières peintures, 2003-2011*, Paris, Éditions du Regard, 2014.

SEROTA Nicholas (dir.), *Cy Twombly. Cycles and Seasons*, cat. exp., Londres, Tate Modern, 19 juin-14 septembre 2008, Bilbao, Guggenheim Museum, 28 octobre 2008 – 8 février 2009, Rome, Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea, mars-mai 2009, Londres, Tate Publishing, 2008.

STORSVE Jonas (dir.), *Cy Twombly*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 30 novembre 2016 – 24 avril 2017, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2016.

EMILIO VEDOVA

BARBUTO Alessandra et RORRO Angelandreina (dir.), *Emilio Vedova. 1919-2006*, cat. exp., Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 octobre 2007 – 6 janvier 2008, Berlin, Berlinische Galerie, 25 janvier-20 avril 2008, Milan, Electa, 2007.

CELANT Germano (dir.), *Vedova Piano / Piano Vedova*, cat. exp., Venise, Magazzini del Sale, Venise, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009.

GIANELLI Ida (dir.), *Emilio Vedova*, cat. exp., Turin, Castello di Rivoli, 17 octobre 1998 – 17 janvier 1999, Milan, Charta, 1998.

MERKERT Jörn et PRINZ Ursula (dir.), *Emilio Vedova. Absurdes Berliner Tagebuch '64. Die Schenkung an die Berlinische Galerie*, textes de Giulio Carlo Argan, Werner Haftmann, Jörn Merkert, Luigi Nono, Heinz Ohff, Ursula Prinz, Will Sandberg et Emilio Vedova, cat. exp., Berlin, Berlinische Galerie, 26 septembre-28 novembre 2002, Berlin, Berlinische Galerie, 2002.

BILL VIOLA

Bill Viola. LOVE/DEATH: The Tristan Project, éd. et photographies de Kira Perov, texte de Simon Grant, cat. exp., 21 juin-2 septembre 2006, Londres, Haunch of Venison, 2006.

Bill Viola. Night Journey, textes de Piedad Solans et Bill Viola, cat. exp., Pollença, couvent de Sant Domingo, 20 juillet-17 septembre 2006, Pollença, Ajuntement de Pollença, 2006.

FARGIER Jean-Paul, *Bill Viola. Au fil du temps*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'Incidence éditeur, 2014.

HANHARDT John G. et PEROV Kira, *Bill Viola*, Londres, Thames and Hudson, 2015.

NEUTRES Jérôme (dir.), *Bill Viola*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5 mars-21 juillet 2014, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014.

RICHARD WAGNER

CARNEGY Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, rééd. 2013.

MERLIN Christian, *Le Temps dans la dramaturgie wagnérienne. Contribution à une étude dramaturgique des opéras de Richard Wagner*, Berne, Peter Lang, 2001.

SKELTON Geoffrey, *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, avant-propos de Wieland Wagner, New York, George Braziller, 1965.

WAGNER Richard, *Œuvres en prose*, 13 vol., trad. de l'allemand par Jacques-Gabriel Prod'homme, Fritz Holl *et al.*, Paris, Éditions Delagrave, 1907-1928, rééd. en fac-similé, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1976.

WIELAND WAGNER

GOLÉA Antoine, *Entretiens avec Wieland Wagner*, Paris, Belfond, 1967.

HABERFELD Till et BAUER Oswald Georg, *Wieland Wagner. Revolutionär und Visionär des Musiktheaters*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2017.

LUST Claude, *Wieland Wagner et la survie du théâtre lyrique*, Lausanne, La Cité, 1970.

NEUBERT Jens et WAGNER Nike, *Opera Work. Wieland Wagner, 1917-1966. Documents and Photos from the Archives*, Ostfildern, Hatje Cantz, à paraître en 2019.

SKELTON Geoffrey, *Wieland Wagner. The Positive Sceptic*, New York, St. Martin's Press, 1971.

KARA WALKER

Kara Walker. Norma, textes de Hilton Als et Kara Walker, cat. exp., 13 novembre 2015 – 16 janvier 2016, Londres, Victoria Miro, 2015.

PEABODY Rebecca, *Consuming Stories. Kara Walker and the Imagining of American Race*, Oakland, University of California Press, 2016.

ROBERT WILSON

ARENT SAFIR Margaret (dir.), *Bob Wilson from Within*, Paris, The Arts Arena, The American University of Paris et Flammarion, 2011.

MAURIN Frédéric, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter : essai*, Arles, Actes Sud, 1998, 2e éd. augmentée, 2010.

OTTO-BERNSTEIN Katharina, *Absolute Wilson. The Biography*, Munich, Berlin, Londres et New York, Prestel, 2006.

WILSON Robert et GLASS Philip, *Einstein on the Beach*, photographies de Tom Brazil, Charles Erickson, Lucie Jansch *et al.*, trad. de l'anglais par Alexandre Ronné, Paris, Dilecta, 2012.

liste des œuvres exposées

OUVERTURE

Leoš Janáček /
Krzysztof Warlikowski /
Małgorzata Szczęśniak
L'Affaire Makropoulos
① Production à l'Opéra Bastille, Paris, 27 avril 2007

MAQUETTE
Małgorzata Szczęśniak,
L'Affaire Makropoulos, maquette du décor, 2007 | Plâtre, 40 × 56 × 13 cm | Opéra national de Paris

ÉLÉMENT DE DÉCOR
Małgorzata Szczęśniak,
L'Affaire Makropoulos, King Kong, 2007 | Élément de décor, env. 10 × 13,5 × 3 m | Opéra national de Paris

PHOTOGRAPHIE
Pascal Victor, *L'Affaire Makropoulos, photographie de scène, Paris, Opéra Bastille*, 2007 | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 30 × 40 cm
Courtesy du photographe et Opéra national de Paris
→ p. 4-5, 34, 37-39

I • MA PEINTURE EST MA SCÈNE

ŒUVRE
Nina Childress,
733 – Extrait Scala (M4), 2004
739 – Extrait Scala (L7), 2004
753 – Extrait Scala (J7), 2005
765 – Extrait Scala (N4), 2006
772 – Extrait Scala (I 13), 2006
774 – Extrait Scala (B2), 2006
Huile sur toile, 19 × 27 cm chacune | Paris, galerie Bernard Jordan

Aloïse Corbaz, *Gloire à Dieu chalet* (recto) */ Sur les genoux de Bersalieri* (verso), 1953 | Mine de plomb, crayon de couleur et fils sur 15 feuilles cousues ensemble, 299 × 56,5 cm | Lausanne, Collection de l'art brut | CAB-2158
→ p. 40, 69-70

Karen Sargsyan, *Golden Cockerel, Metamorphosis* [Le Coq d'or, métamorphose], 2019
Aluminium, 170 × 150 × 90 cm
Courtesy de l'artiste, coproduction Centre Pompidou-Metz et Mondriaan Fund

museum in progress
Eisener Vorhang (projet « Rideau de fer »), Staatsoper de Vienne, 1998-

ŒUVRE
Cy Twombly, *Sans titre*, 2010
Reproduction du projet de rideau | Vienne, museum in progress
→ p. 73 (h.)

PHOTOGRAPHIE
museum in progress,
Eisener Vorhang [projet « Rideau de fer »], Staatsoper de Vienne, 1998-

Diaporama des photographies des œuvres originales (C-print, 12 × 14,7 m chacune) :
Kara Walker, *Sans titre*, 1998 / 1999
Christine et Irene Hohenbüchler, *Sans titre*, 1999 / 2000
Matthew Barney, *Sans titre*, 2000 / 2001
Richard Hamilton, *Retard en Fer – Delay in Iron*, 2001 / 2002
Giulio Paolini, *Sans titre*, 2002 / 2003
Michael Elmgreen et Ingar Dragset, *Looking Back*, 2002 / 2003 [C-print, 7,4 × 12,4 m, Berlin, Komische Oper]
Thomas Bayrle, *Sans titre*, 2003 / 2004
Tacita Dean, *Play as Cast*, 2004 / 2005
Maria Lassnig, *Frühstück mit Ohr – Breakfast with Ear*, 2005 / 2006
Rirkrit Tiravanija, *Angst Essen Seele auf – Fear Eats the Soul*, 2006 / 2007
Jeff Koons, *Geisha*, 2007 / 2008
Rosemarie Trockel, *Sans titre*, 2008 / 2009
Franz West, *Drei – Vom Vorgang ins Temperament*, 2009 / 2010
Cy Twombly, *Sans titre*, 2010 / 2011
Cerith Wyn Evans, *Sans titre*, 2011 / 2012
David Hockney, *Sans titre*, 2012 / 2013
Oswald Oberhuber, *Sans titre*, 2013 / 2014
Joan Jonas, *Sans titre*, 2014 / 2015
Dominique Gonzalez-Foerster, *Helen & Gordon*, 2015 / 2016
Tauba Auerbach, *A Flexible Fabric of Inflexible Parts III*, 2016 / 2017
John Baldessari, *Graduation*, 2017 / 2018
Pierre Alechinsky, *Loin d'ici*, 2018 / 2019
Courtesy museum in progress, Vienne
→ p. 73-77, 79

Nikolaï Rimsky-Korsakov / Michel Fokine / **Natalia Gontcharova**
Le Coq d'or
⑦ Création (version ballet) au palais Garnier, Paris, 24 mai 1914

ŒUVRE
Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume pour le rôle de femme, 1913 | Crayon et gouache sur papier, 32 × 17,5 cm
Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet
OD 9(4)

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume pour le rôle de l'Astrologue, 1913
Crayon et gouache avec rehaut d'or sur papier, 35 × 23,5 cm | Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet | OD 9(1)
→ p. 45

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume pour le rôle de soldat, 1913
Crayon, gouache et paillettes sur papier, 34 × 20,3 cm | Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet | OD 9(2)

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume pour le rôle du tsar Dodon, 1913
Crayon, gouache et paillettes sur papier, 34,6 × 25 cm | Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet | OD 9(3)

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume pour le rôle du tsar Dodon, 1914
Crayon sur papier, 24 × 17 cm
Collection Anthony Parton et Janice Wailes-Parton

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, décor de l'acte III, 1914 | Impression photomécanique, 15 × 21 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | ESTAMPES SCENES Coq d'or (1)

COSTUME
Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume de boyard avec toque, 1914
Costume exécuté par la maison Taldikine, Moscou | Textile, H. 140 cm | Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle
Cos-2009-0001/01/02/03
→ p. 49 (g.)

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume de jeune fille, 1914 | Costume exécuté par la maison Taldikine, Moscou
Textile, 125 × 90 × 43 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle
Cos-2009-0003/01/02
→ p. 49 (d.)

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume de la nourrice du tsar, 1937
Costume réalisé par Barbara Karinska d'après dessin original de 1914 | Coiffe : perles, soie, velours, H. 31,75 cm ; veste : broderie de fils métalliques et peints, soie, velours, L. 73,66 cm ;

robe : coton, feutre, soie brodée, garniture de coton, L. 134,62 cm
Los Angeles County Museum of Art | Costume Council Acquisition Fund | M.68.51.14a-c
→ p. 48

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume de serviteur du tsarévitch Afron, 1914 | Costume réalisé par Barbara Karinska en 1937 d'après dessin original
Velours de coton, laine, tricot de laine, lamé, fil métallique torsadé, boléro L. 31,12 cm, pantalon (entrejambe) L. 77,47 cm
Los Angeles County Museum of Art | Costume Council Acquisition Fund | M.68.51.12a-b

Natalia Gontcharova,
Le Coq d'or, costume du tsarévitch Afron, 1914
Costume réalisé par Barbara Karinska en 1937 d'après dessin original | Cuir, cuir doré, feutre de laine, goujons métalliques, laine, papier mâché peint, velours de coton, veste L. 55,88 cm, pantalon (entrejambe) L. 66,67 cm et 52,07 cm, jambières L. 30,48 cm
Los Angeles County Museum of Art | Costume Council Acquisition Fund | M.68.51.11a-h
→ p. 44

MAQUETTE
Natalia Gontcharova (d'après),
Le Cortège, maquette de décor pour *Le Coq d'or*, 1914
Gouache sur papier découpé et bois, 56,5 × 63,5 × 51 cm
Monte-Carlo, archives de la Société des Bains de mer, en dépôt permanent au Nouveau Musée national de Monaco
D.2010.2.137

Natalia Gontcharova (d'après),
Le Roi endormi, maquette de décor pour *Le Coq d'or*, vers 1914
Gouache sur papier découpé et bois, 56,5 × 63 × 50,5 cm | Monte-Carlo, archives de la Société des Bains de mer, en dépôt permanent au Nouveau Musée national de Monaco | D.2010.2.138

DOCUMENT
Les Ballets russes. Programme officiel édité par Comoedia illustré, *Théâtre de l'Opéra, Paris, 9e saison*, mai-juin 1914
Livret imprimé, 31,3 × 24,5 cm
Collection particulière
→ p. 46-47

[Natalia Gontcharova et Michel Larionov], *Les Ballets russes. Serge de Diaghilev et la décoration théâtrale*, Belvès, Pierre Vorms, 1955 | Livre imprimé, 116 p., 23,2 × 17,9 cm
Collection particulière

Alexandre Pouchkine,
Le Coq d'or et d'autres contes (1834), illustré par B. Zworykine, Paris, H. Piazza, 1925 | Livre imprimé, 80 p., 30 × 23,2 cm
Collection particulière

PHOTOGRAPHIE
Emil Otto Hoppé, *Le Coq d'or : la danseuse Tamara Karsavina (la reine de Chemâkha), théâtre Drury Lane, Londres*, 1914 | Épreuves gélatino-argentiques, 15,5 × 11,2 cm, 14,5 × 18,5 cm et 29,5 × 22,5 cm | Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | Alb. Kochno Coq d'or – 1, 2 et 3

AUDIOVISUEL
Nikolaï Rimsky-Korsakov,
Le Coq d'or, 1909 | Extrait sonore, prologue, Orchestre philarmonique de Moscou dirigé par Dmitri Kitaïenko, avec le Grand Choir of the All-Union Radio and TV, 2008

Vincenzo Bellini / Guido Salvini / **Giorgio de Chirico**
I Puritani (Les Puritains)
(38) Production au Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Florence, 25 mai 1933

ŒUVRE
Giorgio de Chirico, *I Puritani, acte I, scène 2, Les Appartements d'Elvire*, 1933 | Tempera et crayon sur papier collé sur carton, 33,5 × 43 cm | Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 770
→ p. 52

Giorgio de Chirico, *I Puritani, acte I, scène 3, La Salle d'armes*, 1933 | Tempera et crayon sur papier collé sur carton, 38 × 48 cm
Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 836
→ p. 53 (b.)

Giorgio de Chirico, *I Puritani, acte I, scène 3, La Salle d'armes (esquisse refusée)*, 1933 | Tempera et crayon sur papier collé sur carton, 35,5 × 43 cm | Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 939
→ p. 53 (h.)

Giorgio de Chirico, *I Puritani, Châtelain, esquisse de costume*, 1933 | Tempera et crayon sur papier collé sur carton, 33 × 24,3 cm | Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico
Inv. 2231
→ p. 50

Giorgio de Chirico, *L'Orfeo, rideau de scène*, 1949
Huile sur carton, 38 × 49,5 cm
Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 1579
→ p. 51

Igor Stravinsky /John Cox / **David Hockney,** *The Rake's Progress (La Carrière d'un Roué)*
(39) Production à Glyndebourne, Lewes, 21 juin 1975

ŒUVRE
David Hockney, *The Rake's Progress : Baba's Hanging Objects* [Les objets suspendus de Baba], 1975 | Encre et collage sur papier, 29,8 × 41,3 cm
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation
→ p. 58 (h.)

David Hockney, *The Rake's Progress : Baba the Turk* [Baba la Turque], 1975 | Encre et collage sur papier, 35,6 × 27,9 cm | Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation
→ p. 58 (b. d.)

David Hockney, *The Rake's Progress : Bread Machine* [Machine à pain], 1975 | Encre et lavis sur papier, 35,6 × 43,2 cm
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation

David Hockney, *The Rake's Progress : Hanging Mummy* [Momie suspendue], 1975
Encre sur papier, 19,1 × 35,6 cm
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation

David Hockney, *The Rake's Progress : Lustometer and Bread Machine* [Compteur de désir et machine à pain], 1975 | Crayon et encre sur papier, 35,6 × 43,2 cm
Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation
→ p. 59

David Hockney, *The Rake's Progress : Reproduction of Drop Curtain* [Reproduction du rideau de scène], 1975-1979
Tirage jet d'encre autorisé par le studio de l'artiste et effectué d'après dessin original (encre et collage sur carton, 35,6 × 52,1 cm), 37,4 × 54,7 cm | Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation
→ p. 55

David Hockney, *The Rake's Progress : Study for Mother Goose* [Étude pour Mère l'Oie], 1975
Encre et collage sur papier, 35,6 × 43,2 cm | Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation

COSTUME
David Hockney et autres collaborateurs, *The Rake's Progress : Fabrics for Costumes* [Tissus pour costumes], 1975
Échantillons de tissu, 79,4 × 69,9 cm | Los Angeles, Collection The David Hockney Foundation
→ p. 58 (b. g.)

AUDIOVISUEL
Igor Stravinsky,
The Rake's Progress, captation du spectacle, mise en scène de John Cox, décors de David Hockney, Glyndebourne, 2010
Direction musicale : Vladimir Jurowski | Réalisation : François Roussillon | Vidéo HD, couleur, sonore, 140' (2 extraits, 1'17" et 49") | Courtesy Glyndebourne Productions Ltd

---

Igor Stravinsky / Ken Russell / **Derek Jarman**
The Rake's Progress (La Carrière d'un Roué)
(40) Production au Teatro della Pergola, Florence, 18 mai 1982

ŒUVRE
Derek Jarman, *The Rake's Progress, acte I, scène 2, The Punk Style*, 1982 | Encre de Chine et collage sur papier collé sur carton, 70 × 100 cm | Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 5505
→ p. 62-63

Derek Jarman, *The Rake's Progress, acte III, scène 2, décor*, 1982 | Crayon, stylo à bille sur papier et plastique découpés et collés sur du carton, 42,8 × 47,8 cm
Florence, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico | Inv. 2020
→ p. 61

AUDIOVISUEL
Derek Jarman, *The Rake's Progress, captation des répétitions, mise en scène de Ken Russell, Florence, Teatro della Pergola*, 1982 | Film Super 8 numérisé, couleur, silencieux, extraits, 1'16" et 1'01" | Courtesy de James Mackay et Luma Foundation, Feldmeilen

---

György Ligeti / Giorgio Pressburger / **Roland Topor**
Le Grand Macabre
(17) Production au Teatro Comunale di Bologna, 15 décembre 1979

ŒUVRE
Roland Topor, *Le Grand Macabre*, dessins préparatoires
Bologne, Fondazione Teatro

Comunale di Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

Le Grand Macabre, acte I, scène 1, et acte II, scène 2, Paysage de Breughelland, 1978
Encre et pastel sur papier, 24 × 32 cm

Le Grand Macabre, acte I, scène 2, Chez Astradamors, l'astrologue de la cour, 1978
Encre et pastel sur papier, 24 × 32 cm
→ p. 67 (h.)

Le Grand Macabre, acte II, scène 1, La cour du prince Go-Go, 1978 | Mine graphite sur papier, 24 × 32 cm

Le Grand Macabre, Aide de la Mort, 1978 | Encre et pastel sur papier, 29 × 22 cm
→ p. 65 (g.)

Le Grand Macabre, Chef d'orchestre de la Mort, 1978
Encre sur papier, 22 × 29 cm

Le Grand Macabre, Clitoria, 1978
Encre et pastel sur papier, 29 × 22 cm

Le Grand Macabre, Mangeur à la cour de Go-Go, 1978 | Encre et pastel sur papier, 23 × 22 cm
→ p. 64 (g.)

Le Grand Macabre, Nekrotzar, 1978 | Encre et pastel sur papier, 28 × 21 cm
→ p. 65 (d.)

Le Grand Macabre, rideau de scène, acte I, 1978 | Encre et pastel sur papier, 24 × 32 cm
→ p. 66 (h.)

Le Grand Macabre, Suite de la Mort, 1978 | Encre et pastel sur papier, 27 × 19 cm
→ p. 64 (d.)

Pieter van der Heyden, d'après Pieter Bruegel I,
Gula (Gourmandise) et *Superbia* (Orgueil), de la série des « Sept Péchés capitaux », 1558 | Gravure (burin sur papier), 23 × 30 cm chacune | Paris, Fondation Custodia, collection Frits Lugt
Inv. 816 (5) et (3)

COSTUME
Roland Topor, *Le Grand Macabre, costume de l'Aide de la Mort*, 1978 | Textile (copie d'exposition)

PHOTOGRAPHIE
Primo Gnani / Magic Vision,
Le Grand Macabre, Teatro Comunale di Bologna, décembre 1979 | Diaporama des photographies de scène | Bologne, Fondazione Teatro Comunale di Bologna
→ p. 66 (b), 67 (b.)

AUDIOVISUEL
György Ligeti,
Le Grand Macabre, 1978
Extrait sonore, scène 3, « Up! – Drink! – Up! », Phillarmonia Orchestra dirigé par Esa-Pekka Salonen avec les London Sinfonietta Voices, 1997

II • DIE ZAUBERFLÖTE

ŒUVRE
Ingmar Bergman, *Trollflöjten / La Flûte enchantée*, 1975
Suède, film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 135' (extrait, 7'32") | Décors de Henny Noremark | Avec Josef Köstlinger (Tamino), Elisabeth Erikson (Papagena), Häkan Hagegard (Papageno), Irma Urrila (Pamina) | Stockholm, SVT International – Sveriges Television AB
→ p. 82, 85

Alfred Roller, *Die Zauberflöte (La Flûte enchantée),* projet de scénographie (non réalisé) pour les Salzburger Festspiele, 1926 : esquisses et descriptions manuscrites des scènes et tableaux (story-board)
Aquarelle et encre de Chine sur papier quadrillé, 31,5 cm × 47,5 cm | Vienne, Theatermuseum | HZ_HU46364 et HZ_HU46365
→ p. 87-89

Karl Friedrich Schinkel,
Die Zauberflöte (La Flûte enchantée), décor du temple d'Isis et d'Osiris, acte I, scène 1 et *décor pour l'apparition de la Reine de la Nuit, acte I, scène 6*, création à l'Opernhaus, Berlin, 18 janvier 1816, pl. extraites de *Sammlung von Theater-Dekorationen*, Berlin, Verlag von Ernst & Korn, 1874
Lithographies couleur, 45,5 × 60 cm chacune
Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle | GR FOL-RIC-147
→ p. 101 (h.)

Ewald Dülberg,
Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)
(55) Production au Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 10 novembre 1929

MAQUETTE
Ewald Dülberg,
Die Zauberflöte, maquette de décor pour le Temple du Soleil, acte II, scène 38 (final), 1929
Bois, bronze doré, feutre, gouache et installation électrique, 52,5 × 67,5 × 7 cm
Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung – Universität zu Köln
M. 204
→ p. 91 (h.)

PHOTOGRAPHIE
Die Zauberflöte, photographie de scène, Staatsoper Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 10 novembre 1929 | Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 10,6 × 14 cm
Cologne, Theaterwissenschaftliche Sammlung – Universität zu Köln

---

Herbert Graf /
Oskar Kokoschka
Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)
(56) Production à la Felsenreitschule, Salzbourg, 25 juillet 1955 (Salzburger Festspiele)

ŒUVRE
Oskar Kokoschka,
Affen [Singes], [1954-1955]
Crayon et crayon de couleur sur papier, 21 × 30 cm | BS 15470

Altar des Tempels [Autel du Temple], [1954-1955]
Crayon et crayon de couleur sur papier, 24 × 32 cm | BS 15467

Papagena als alte Frau und als Mädchen [Papagena en vieille femme et en jeune fille], [1954-1955] | Craie de couleur, crayon et crayon de couleur sur papier, 47,5 × 31,5 cm
BS 15455
→ p. 95 (b. g.)

Papageno, [1954-1955]
Craie et crayon de couleur sur papier, 48 × 31,7 cm
BS 15450
→ p. 95 (b. d.)

Taminos Progress – Tamino und Papageno in den unterirdischen Gewölben [La progression de Tamino – Tamino et Papageno traversant les voûtes souterraines], [1954-1955]
Crayon sur papier, 21 × 26,5 cm
BS 15465

Vögel [Oiseaux], [1954-1955]
Crayon et crayon de couleur sur papier, 21 × 30 cm | BS 15471

Vorhang: Felsengegend [Rideau : paysage rocheux], [1954-1955]
Craie de couleur sur papier (2 feuillets assemblés), 70,3 × 96 cm | BS 15448
→ p. 94 (h.)

Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu Mozarts « Zauberflöte » [*La Flûte enchantée*, esquisses pour les décors et costumes], Salzburger Festspiele, 1954-1955
Salzbourg, Museum der Moderne

Tamino, [1955] | Craie et crayon de couleur sur papier, 48 × 33 cm | BS 15452
→ p. 94 (b. g.)

Freimaurerzeichen und Sklaven [Symboles maçonniques (étoile à cinq branches, truelle, compas, Ankh ou croix ansée, sablier) et trois esclaves de Monostatos], 1955 | Crayon et crayon de couleur sur papier, 42 × 29,5 cm | BS 15459
→ p. 94 (b. d.)

Gesamtansicht des Bühnenbildes [Vue générale des décors], 1955
Craie de couleur, crayon et tempera sur papier (2 feuillets assemblés), 70,4 × 96,6 cm
BS 15446
→ p. 96-97

Löwe mit Fabelwesen zerreißen Osiris [Lion et animal fantastique déchiquetant Osiris], 1955
Craie de couleur, crayon, crayon de couleur, tempera sur papier-calque, 63 × 91,5 cm
BS 15439
→ p. 93 (b.)

Zeichnung für Tempelwand – Mittelteil (Mond- und Januskopf) [Étude pour le mur du Temple, section médiane (têtes de Janus et de Lune)], 1955 | Crayon de couleur sur papier-calque, 60 × 90 cm | BS 15435
→ p. 93 (h.)

Monostatos, Königin der Nacht [Monostatos, la Reine de la Nuit (face et profil), prêtre portant la statue d'Isis, statut d'Osiris avec globe et compas, prêtres portant des torches], 10 février 1955 | Craie de couleur, crayon et crayon de couleur sur papier, 51 × 74 cm | BS 15442
→ p. 95 (h.)

PHOTOGRAPHIE
Die Zauberflöte, photographies de scène, Felsenreitschule, Salzbourg, 25 juillet 1955 | Épreuves gélatino-argentiques (tirages d'exposition), 9 × 14 cm chacune | Zurich, Zentralbibliothek Zürich, fonds Kokoschka | 24.10
→ p. 92

William Kentridge
Die Zauberflöte (La Flûte enchantée)
(57) Production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 26 avril 2005

ŒUVRE
William Kentridge,
Preparing the Flute, 2004-2005
Animation vidéo, structure

en bois, panneaux peints, 240 × 150 × 118 cm | Éd. 3/3 | Rome, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo | 10491
→ p. 100

William Kentridge, *Drawing for « Preparing the Flute » (Flying Birds)* [Dessin préparatoire à *La Flûte enchantée* (Oiseaux en vol)], 2006 | Fusain et pastel sur papier, 87 × 277 cm
Collection particulière, courtesy Marian Goodman Gallery

PHOTOGRAPHIE
Johan Jacobs, *Die Zauberflöte, photographies de scène, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles,* 2005 | Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 20,1 × 30 cm chacune | Courtesy du photographe et théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles
→ p. 80, 98, 99 (h.), 101 (b.), 102-103

III • FUREUR DES MYTHES

ŒUVRE
Vergine Keaton, *« Vous qui entrez ici »*, 2019 | Installation (polyptyque), vidéo 4320 × 1920 pixels, couleur, stéréo, 7' en boucle et acier, bois, peinture, technologies matérielles et logicielles, 120 × 250 cm
Pièce unique | Création sonore : Guillaume Quéméré Lantonnet
Solution technologique : Paul Lacroix | Coproduction CentrePompidou-Metz, Sacrebleu Production et Label Dalbin
Avec le soutien de la Région Grand Est
→ p. 113-115

Richard Wagner / Peter Sellars / **Bill Viola**
Tristan und Isolde (Tristan et Isolde)
(51) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 12 avril 2005

ŒUVRE
Bill Viola, *Isolde's Ascension (The Shape of Light in the Space after Death)* [L'Ascension d'Isolde (La forme de la lumière dans l'espace après la mort)], 2005
Vidéo HD sur écran plasma, couleur, sonore, 10'30"
Éd. de 12 | Turin, Fondazione per l'Arte moderna e contemporanea CRT, en prêt au Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino
→ p. 109

DOCUMENT
Bill Viola, notes préparatoires pour *Tristan und Isolde,* 10 septembre 2003
Reproduction d'après le carnet de notes original de l'artiste
Long Beach, Bill Viola Studio LLC

PHOTOGRAPHIE
Charles Duprat, *Tristan und Isolde, photographies de scène, Opéra Bastille, Paris,* 2005
Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 17 × 25 cm chacune
Courtesy du photographe et Opéra national de Paris
→ p. 104, 110, 111 (h.)

Pascal Dusapin / Pierre Audi / **Berlinde De Bruyckere**
Penthesilea
(36) Création au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 31 mars 2015

ŒUVRE
Berlinde De Bruyckere, *Penthesilea IV*, 2016 | Cire, fer, époxy et acier galvanisé, 300 × 144 × 165 cm | Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth, Zurich

MAQUETTE
Berlinde De Bruyckere, *Penthesilea, maquette du décor*, 2015 | Carton, carton mousse, bois, métal, papier et peinture, 75 × 96 × 82 cm, et 20 éléments présentés dans leur boîte de conservation (structure de la maquette, cadre de scène, frises et tapis de sol, 9 boucliers dont 1 avec une peau, 1 séchoir garni de 7 palettes et 2 cintres avec peaux suspendues), 79 × 100,5 × 86 cm | Bruxelles, théâtre royal de la Monnaie
Inv. 48077

PHOTOGRAPHIE
Karl Forster, *Penthesilea, photographies de scène, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles,* 2015 | Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 21,6 × 40 cm et 23,8 × 40 cm | Courtesy du photographe et théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles
→ p. 116-117

Jörg Widmann / **Anselm Kiefer**
Am Anfang
(3) Création à l'Opéra Bastille, Paris, 7 juillet 2009

ŒUVRE
Anselm Kiefer, *Aperiatur terra* [Que la terre s'ouvre], 2006 | Livre : acrylique, émulsion, gomme-laque, argile et photographies noir et blanc, 63 × 44 × 4 cm | Courtesy de l'artiste

Anselm Kiefer, *Aperiatur terra (sans titre)* [Que la terre s'ouvre (sans titre)], 2006 | Livre : acrylique, émulsion, gomme-laque, argile et cheveux sur photographies noir et blanc, 63 × 63 × 5,5 cm | Courtesy de l'artiste

PHOTOGRAPHIE
Christian Leiber, *Am Anfang, photographie de scène, Opéra Bastille, Paris*, 2004 | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 98,7 × 150 cm | Courtesy du photographe et Opéra national de Paris
→ p. 119-120

Antonín Dvořák / **Robert Carsen / Michael Levine**
Rusalka
(43) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 19 juin 2002

AUDIOVISUEL
Antonín Dvořák, *Rusalka, captation du spectacle, mise en scène de Robert Carsen, décors de Michael Levine, Opéra Bastille, Paris,* 2002 | Extraits, 3'50" et 3'37" | Courtesy Telmondis, un département d'Aubes Productions, Boulogne-Billancourt
Voir → p. 123-125

IV • LE DÉSIR DE L'ŒUVRE D'ART TOTALE

Mikhaïl Matiouchine / Alexeï Kroutchonykh / **Kasimir Malévitch**
La Victoire sur le soleil
(52) Création au théâtre Luna-Park de Saint-Pétersbourg, 3 et 5 décembre 1913

ŒUVRE
Kasimir Malévitch, *Sans titre*, 1915 | Mine graphite sur papier quadrillé, 20,6 × 28,5 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 1985 | AM 1985-505

Kasimir Malévitch, *Composition 15 t*, 1916
Mine graphite sur papier quadrillé, 17 × 10,7 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 1998 | AM 1998-171

Kasimir Malévitch, *La Victoire sur le soleil, projet de rideau*, 1928 | Mine graphite sur papier, 47,5 × 32,5 cm
Londres, collection V. Tsarenkov
→ p. 133

DOCUMENT
La Victoire sur le soleil, photographies parues dans le journal russe Teatr i Jizn, n° 210, 6 décembre 1913 | Fac-similé, 2 feuillets, 26 × 17,5 cm chacun
Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale russe

AUDIOVISUEL
La Victoire sur le soleil, recréation de l'œuvre originale de 1913, spectacle initialement produit au Los Angeles County Museum of Art dans le cadre de l'exposition « The Avant-Garde in Russia, 1910-1930 : New Perspectives », 1980 ; captation au California Institute of the Arts de Los Angeles, 1984
Recréation des décors : Robert Benedetti | Recréation des costumes : Martha Ferrarra
Musique complétée par Jerry Frohmader d'après les fragments de la partition originale
Chorégraphie : Larry Attaway
Réalisation : Douglas Cruickshank
Production : Alma Law
Vidéo couleur, sonore
Distribution AME, Inc., Burbank
Courtesy Robert Benedetti

Compositions scéniques

ŒUVRE
Vassily Kandinsky, *Compositions scéniques*
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
Legs de Nina Kandinsky, 1981

Étude pour une composition scénique, [1908-1909]
Crayon sur papier, 17,8 × 19 cm
VK 385
→ p. 135 (h.)

Sonorité jaune, [1908-1909]
Crayon sur papier plié en deux, 17,5 × 11,3 cm | VK 384.1

Sonorité jaune, [1908-1909]
Crayon sur papier plié en deux, 17,5 × 11,3 cm | VK 384.2

Sonorité verte, Acte I, Scène II, 1909 | Encre de Chine sur papier, 16,6 × 21 cm | VK 385.2

Sans titre (Esquisse pour compositions scéniques), 1914 | Mine graphite sur papier, 21 × 11,2 cm | VK 384.2

Vassily Kandinsky, *Weisser Klang* [Sonorité blanche], [1911] | 2d état, épreuve de Klänge, Munich, 1913
Xylographie sur papier (4 matrices : violet, orange, bleu, noir), 29 × 29 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Legs de Nina Kandinsky, 1981
AM 81-65-763 (3 V)

Vassily Kandinsky, *Weisser Klang* [Sonorité blanche], 1911 | Xylographie sur papier rehaussée d'aquarelle (épreuve d'essai), 10,4 × 14,6 cm
Paris, Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne
Legs de Nina Kandinsky, 1981
AM 81-65-770 (1)

Arnold Schönberg,
Die glückliche Hand
(La Main heureuse)
⑯ Création
au Volksoper de Vienne,
14 octobre 1924

ŒUVRE
Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 1. Bild* [1er tableau],
[avant octobre 1910]
Huile sur carton, 21,8 × 30,2 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 174
→ p. 136

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 2. Bild* [2e tableau],
[avant octobre 1910]
Pastel sur carton, 12,6 × 15,7 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 175a

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 2. Bild* [2e tableau],
[avant octobre 1910]
Huile sur carton, 22 × 30 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 176
→ p. 137

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, 3. Bild* [3e tableau],
[avant octobre 1910]
Huile sur carton, 25 × 34,6 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 178

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, Der Mann* [L'Homme],
[avant octobre 1910]
Aquarelle sur papier, 26,7 × 13,6 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 180

Arnold Schönberg, *Die glückliche Hand, Die Frau* [La Femme],
[avant octobre 1910]
Aquarelle sur papier, 27 × 17,7 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 179

Arnold Schönberg, *Selbstportrait*
[Autoportrait], [vers 1910]
Gouache sur papier, 23,2 × 18,6 cm
Vienne, Arnold Schönberg
Center | Cat. raisonné 8

Arnold Schönberg et Gertrud Schönberg, *Die glückliche Hand, Farbcrescendo*
[Crescendo de couleurs], 1910
Crayon et crayon de couleur
sur papier, 23 × 22,5 cm
Vienne, Arnold Schönberg Center
T54.06
→ p. 135 (b.)

DOCUMENT
Vassily Kandinsky, *Lettre à Arnold Schönberg,*
18 janvier 1911 | Encre manuscrite sur papier, 1 feuillet recto verso (reproduction) | Washington, Library of Congress, Arnold Schoenberg Collection | box 17 folder 31

Arnold Schönberg, *Vortrag zur Einführung in die* Glückliche Hand *gesprochen im Breslau*
[Conférence inaugurale sur *La Main heureuse* au Stadttheater Breslau],
24 mars 1928 | Tapuscrit avec annotations manuscrites, couverture, 32,2 × 26,5 cm et 3 feuillets intérieurs (pages 5, 6 et 7), 29 × 23 cm chacun
Vienne, Arnold Schönberg Center | T16_04_0, T16_04_5, T16_04_6 et T16_04_7

PHOTOGRAPHIE
Anonyme, *Portrait d'Arnold Schönberg*, 1911
Épreuve gélatino-argentique contrecollée sur papier avec dédicace autographe d'Arnold Schönberg à Vassily Kandinsky datée 12 décembre 1911,
20,5 × 12,8 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne | Legs de Nina Kandinsky, 1981 | AM 81-65-1063

AUDIOVISUEL
Arnold Schönberg et Gertrud Schönberg, *Dispositif pédagogique d'après* Die glückliche Hand, Farbcrescendo *d'Arnold Schönberg et Gertrud Schönberg (1910)* | Vidéo, couleur, sonore, 2'14" | Vienne, Arnold Schönberg Center

---

Jacques Offenbach /
Ernst Legal /
László Moholy-Nagy
Les Contes d'Hoffmann
⑥ Production au Staatsoper
Am Platz der Republik (Kroll-Oper), Berlin, 12 février 1929

ŒUVRE
László Moholy-Nagy, *Partiturskizze Mechanische Exzentrik* [Esquisse de partition pour *Excentrique Mécanique*],
[1924] | Collage, encre de Chine, crayon et aquarelle sur carton, 140 × 18 cm
Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung
Voir → p. 140-141

László Moholy-Nagy, *Hoffmanns Erzählungen, Szenenentwurf «Vor- und Nachspiel»*
[*Les Contes d'Hoffmann*, esquisse de décor, prologue et épilogue],
1928 | Crayon, encre de Chine et gouache sur papier parcheminé, 41,2 × 58,7 cm | Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung | Inv. 1267
→ p. 139 (h.)

László Moholy-Nagy,
Ein Lichtspiel: schwarz-weiss-grau
[Jeu de lumière noir-blanc-gris],
1930 | Première projection mondiale au cinéma *Kamera*, Berlin, le 4 mars 1932
Film cinématographique 35 mm, noir et blanc, silencieux, 6'34"
Courtesy Light Cone, Paris

DOCUMENT
László Moholy-Nagy,
«Theater der Totalität»,
Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper, Hoffmanns Erzählungen [«Théâtre de la totalité», programme du Staatsoper Berlin, *Les Contes d'Hoffmann*], vol. IX, n° 19,
février 1929 | Livret imprimé,
24 × 17,7 cm | Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung

PHOTOGRAPHIE
Lucia Moholy, *Hoffmanns Erzählungen (Les Contes d'Hoffmann), vue du décor, prologue et épilogue*, 1929
Épreuve gélatino-argentique,
20 × 40 cm | Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung | FIG 3795
→ p. 139 (b.)

Lucia Moholy, *Hoffmanns Erzählungen (Les Contes d'Hoffmann), vues du décor, acte I et acte III*, 1929 | Épreuves gélatino-argentiques (tirages d'exposition), 20 × 32 cm et 20 × 37,2 cm | Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung

---

Hector Berlioz /
Alphonse Visconti /
Eugène Frey
La Damnation de Faust
⑧ Production à l'Opéra de Monte-Carlo,
28 février 1905

ŒUVRE
Eugène Frey, *La Damnation de Faust*, 1905 | Plaques de verre peintes (reproductions),
9 × 7,44 cm, 9 × 11 cm et 9 × 21,7 cm chacune
Monaco, Société des Bains de mer | Plaques nos 11, 16 et 19
→ p. 130

Richard Wagner /
Alphonse Visconti /
Eugène Frey
Die Walküre (La Walkyrie)
㊷ Production à l'Opéra de Monte-Carlo, 27 février 1909

ŒUVRE
Carl Emil Doepler, *Reitende Walküre (Helmwige). Vorzeichnungen für die beweglichen Laterna magica Projektionen auf dem Bühnenhintergrund* [Valkyrie à cheval (Helmwige). Illustrations pour les projections mobiles à la lanterne magique sur fond de scène], 1876
Crayon sur papier, 66 × 66 cm
Bayreuth, Richard Wagner Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung
Bi 1952 (4)

Carl Emil Doepler, *Zwei reitende Walküren. Vorzeichnungen für die beweglichen Laterna magica Projektionen auf dem Bühnenhintergrund* [Deux Valkyries à cheval. Illustrations pour les projections mobiles à la lanterne magique sur fond de scène], 1876 | Crayon sur papier, 66 × 66 cm
Bayreuth, Richard Wagner Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung
Bi 1952 (3)

Eugène Frey, *Sans titre* [*La Walkyrie* ?], s. d. | Plaques de verre peintes (reproductions),
9 × 12 cm et 9 × 17,5 cm
Monaco, Société des Bains de mer | Plaques nos 12 et 13
→ p. 142, 143 (h.)

Eugène Frey, *La Walkyrie*, 1909
Plaque de verre peinte (reproduction), 9 × 11,5 cm
Monaco, Société des Bains de mer | Plaque n° 55
→ p. 143 (b.)

DOCUMENT
Anonyme, «Les décors lumineux de M. Eugène Frey»,
La Science et la Vie, n° 95,
«Exposition des Arts décoratifs»,
mai 1925 | Périodique,
24,5 × 16,5 cm (ouvert, p. 41-42)
Collection particulière

Lucien Fournier, *L'Éclairage*,
Paris, Librairie Hachette,
«Bibliothèque des Merveilles»,
1925 | Livre relié, 19 × 12 cm
(ouvert, p. 144-145)
Collection particulière

Eugène Frey, *La Technique des décors lumineux exposée par leur inventeur Eugène Frey*,
conférence prononcée à l'Académie royale des beaux-arts de Liège, 20 février 1925
Tapuscrit (15 feuillets),
30 × 21 cm (retranscription)

Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | B PIECE-261

Marcel Molinié, « Décors lumineux », in *Larousse mensuel illustré*, 17e année, t. VI, n° 198, août 1923 | Périodique, 31,8 × 24,5 cm (ouvert, p. 202-203) | Collection particulière

---

Hector Berlioz /
Pierre Chéreau / **Ernest Klausz**
La Damnation de Faust
(9) Production au palais Garnier, Paris, 22 mars 1933

ŒUVRE
Ernest Klausz, *Théâtre du futur*, 1932 | Pastel sur papier, 30,8 × 23,8 cm | Collection particulière

Ernest Klausz, *La Damnation de Faust, maquettes de décor,* 1933 | Portfolio de 35 pl.
Le Songe de Faust (1) et *(2)*
La Course à l'abîme (15) et *(28)*
L'Enfer (29) et *(30)* | *Épilogue (32)* et *(33)* | *Dans le ciel (34)* et *(35)*
Gouache sur papier, 29,5 × 44,5 cm (dessin), 47,7 × 62,5 cm (feuille) chacune | Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | ESQ O-1933 (DAMNATIONDEFAUST) (1, 2, 15, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35)
→ p. 128, 145

DOCUMENT
François Hertel, Ernest Klausz, Jean des Vignes-Rouges (textes), *Rythmes et Couleurs*, 9e année, n° 42, « Ernest Klausz », juin 1964 | Périodique, 25 × 18 cm Collection particulière

Ernest Klausz, *Lettre à Jacques Rouché,* 9 août 1941 | Feuillet manuscrit, 26,5 × 21 cm | Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | Fonds Rouché | 302 (8)

Société des Établissements Gaumont, *Lettre à Jacques Rouché relative à la réalisation de projections cinématographiques pour* La Damnation de Faust, 24 août 1930 | 2 feuillets recto dactylographiés, 26,8 × 20,8 cm chacun | Paris, Bibliothèque nationale de France, bibliothèque-musée de l'Opéra | NLAS-48 (1)

Pascal Dusapin / James Turrell
To Be Sung
(50) Création au théâtre des Amandiers, Nanterre, 17 novembre 1994 (Festival d'Automne à Paris)

ŒUVRE
James Turrell, *Red Eye*, de la série « Wedgeworks », 1992 Installation (lumière rouge), dimensions variables (env. 90 m², 3,5 × 9 × 10 m) | Lyon, musée d'Art contemporain | Achat, 1993 | Inv. 992.4.1

DOCUMENT
Pascal Dusapin, *Carnet de notes pour To Be Sung*, 1992-1994 Carnet relié avec annotations manuscrites, 30 × 21,5 cm Paris, archives Pascal Dusapin

Pascal Dusapin, *Carnet de notes sur la chorégraphie pour To Be Sung, réalisées à partir d'un recueil de postures chorégraphiques du XIXe siècle*, 1992-1994 | Carnet à spirale avec annotations manuscrites et collages, 22 × 24 cm | Paris, archives Pascal Dusapin

Pascal Dusapin, *Diagramme préparatoire à la chorégraphie de To Be Sung*, 1992-1994 Feutre sur papier, 2 feuillets, 30 × 42 cm chacun | Paris, archives Pascal Dusapin

Pascal Dusapin, *Partition manuscrite de To Be Sung*, 1992-1994 | Crayon sur papier, 4 feuillets, 26,5 × 34,6 cm chacun Paris, archives Pascal Dusapin

Gertrude Stein, *A Lyrical Opera Made by Two* (1928), in *Operas and Plays*, Paris, Plain Édition, 1932 Livre, 18,2 × 13,5 cm | Collection particulière

PHOTOGRAPHIE
Marthe Lemelle, *To Be Sung, photographies du spectacle, théâtre des Amandiers, Nanterre*, 1994 | 5 épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 36,8 × 47 cm, 34,5 × 47 cm, 41,9 × 30 cm, 37,7 × 30 cm et 15 × 19,4 cm | Courtesy de la photographe
→ p. 146-147

AUDIOVISUEL
Pascal Dusapin,
To Be Sung, 1994 | Extraits sonores, « A large and lofty room… » et « Come fire fly and light… » (Sarah Leonard, Susan Narucki, Rosemary Hardy, sopranos ; Geoffrey Carey, récitant), Ensemble Le Banquet dirigé par Olivier Dejours, 1997

V • ICI LE TEMPS DEVIENT ESPACE

ŒUVRE
Adolphe Appia, *La Ronde du soir*, de la série « Espace rythmique », 1909
Mine graphite, fusain et estompe sur papier chamois, 49,9 × 71,7 cm
Genève, musées d'Art et d'Histoire | Inv. 1979-0151
→ p. 156

Adolphe Appia, *Porte à gauche*, de la série « Espace rythmique », 1909 | Fusain, craie blanche et estompe, filet au fusain sur papier Canson filigrané continu beige, bruni au verso, 47,2 × 53,6 cm | Genève, musées d'Art et d'Histoire Inv. 1980-0051

Rodney Graham, *Parsifal (1882 – 38,969,364,735),* 1990
Édition de 40
Partition de la musique supplémentaire d'Engelbert Humperdinck pour la représentation de *Parsifal* de Wagner répétée un certain nombre de fois | Impression sur papier blanc et couverture cartonnée jaune pâle, 28,9 × 20,9 cm × 0,5 cm (fermé), 28,9 × 162 cm (déplié)
Villeurbanne/Rhône-Alpes, Institut d'art contemporain
Achat, 1998 | Inv. 98.013
→ p. 160-161

Guillermo Kuitca,
The Met, 2002 | Impression à jet d'encre et aquarelle sur papier, 21,5 × 28 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne | Donation de Florence et Daniel Guerlain, 2012
AM 2012-565
→ p. 163 (b.)

Guillermo Kuitca,
Teatro Azul, 2004
Collage sur papier, 149 × 149 cm
Collection particulière
→ p. 162

Guillermo Kuitca, *Untitled (Opéra Bastille)*, 2004
Technique mixte sur papier, 21,6 × 27,8 cm | Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth
→ p. 163 (h.)

Grazia Toderi, *Semper eadem*, 2004 | Projet spécial pour le Teatro La Fenice de Venise
Projection vidéo en boucle, couleur, sonore, dimensions variables | Édition de 5
Courtesy de l'artiste
→ p. 171

Richard Wagner /
Hermann Levi
Parsifal
(32) Création au Bühnenfestspielhaus Bayreuth, 26 juillet 1882

MAQUETTE
Max et Gotthold Brückner, *Parsifal, acte II, Klingsors Zaubergarten* (Jardin du magicien Klingsor), 1882
Maquette : bois, gouache rehaussée de blanc, 74 × 92 × 130 cm
Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung | Mo 050
→ p. 154

Richard Wagner /
Wieland Wagner
Parsifal
(33) Production au Bühnenfestspielhaus Bayreuth, 30 juillet 1951

PHOTOGRAPHIE
Rudolf Betz, *Parsifal, acte II, scène 1, mise en scène de Wieland Wagner, Bühnenfestspielhaus Bayreuth*, 1971 | Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 34 × 47 cm | Bayreuth, Richard Wagner Museum mit Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung
Voir → p. 155

Richard Wagner /
Romeo Castellucci, *Parsifal*
(34) Production au théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles, 27 janvier 2011

AUDIOVISUEL
Richard Wagner, *Parsifal, captation du spectacle, mise en scène de Romeo Castellucci, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles,* 2011
Vidéo HD, couleur, sonore, 5'19"
Courtesy théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles
→ p. 150, 152, 158-159

Richard Wagner /
Jean-Claude Riber /
Josef Svoboda
Das Rheingold (L'Or du Rhin)
(41) Production au Grand Théâtre de Genève, 16 janvier 1975

PHOTOGRAPHIE
Claude Gafner, *Das Rheingold, décors de Josef Svoboda, Grand Théâtre de Genève*, 1975
Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 34,3 × 47 cm
Genève, archives du Grand Théâtre de Genève
→ p. 157

Luigi Nono / **Renzo Piano**
Prometeo. Tragedia dell'ascolto
[Prométhée. Tragédie de l'écoute]
(37) Création
(première version) à l'église
de San Lorenzo, Venise,
25 septembre 1984

ŒUVRE
Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*
Croquis de la partition
autographe, s. d. [vers 1980]
Venise, Archivio Luigi Nono
Copyright Eredi Luigi Nono,
per gentile concessione

Athènes, Parthénon, vue de la colonnade occidentale avec la frise panathénaïque (prologue), s. d. | Stylo-feutre sur papier imprimé (photocopie), 29,7 × 42 cm | 51.09.04/06
→ p. 167 (h.)

Composition sur le texte de Massimo Cacciari. Page d'un brouillon intermédiaire (Le Maître du jeu I), s. d. | Encre sur papier à musique, 34 × 27 cm | 51.41.01/01
→ p. 169

Premières études scéniques précédant la mise en espace à San Lorenzo, s. d. | Crayon de couleur sur papier, 42 × 29,7 cm
51.38.01/05
→ p. 168

Transposition graphique pour l'étude de l'intensité sonore et organique (prologue), s. d.
Crayon de couleur sur papier,
25,5 × 35,5 cm | 51.14.04/01r
→ p. 166

Transposition graphique pour une première ébauche de texte (prologue), s. d. | Tapuscrit annoté, encre et crayon de couleur sur papier, 21 × 29,5 cm
51.05.01/03
→ p. 167 (b.)

Renzo Piano et Shunji Ishida, *Prometeo Musical Space*, vue en coupe du dispositif sonore, église San Lorenzo, Venise, échelle 1/50, 1984 | Encre sur film polyester, 88 × 122,5 cm
Gênes, Fondazione Renzo Piano
PRO_E_006
→ p. 165 (b.)

MAQUETTE
Renzo Piano, *Prometeo Musical Space*, maquette de présentation, échelle 1/20, 1996 | Bois et métal, 64 × 74 × 74 cm | Gênes, Fondazione Renzo Piano | PRO_MD_002

PHOTOGRAPHIE
Gianni Berengo Gardin, *Prometeo, photographie du dispositif architectural conçu par Renzo Piano, église San Lorenzo, Venise*, 1984
Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 30 × 40 cm
Gênes, Fondazione Renzo Piano
PRO_075 | Courtesy Fondazione Forma per la Fotografia
→ p. 165 (h.)

AUDIOVISUEL
Musica: come, dove, perché, 1984
Extrait du documentaire
Courtesy Rai, Rome

VI • EINSTEIN ON THE BEACH

Philip Glass /
Robert Wilson / Lucinda Childs /
Andrew De Groat
Einstein on the Beach
(11) Création au théâtre
municipal d'Avignon,
25 juillet 1976 (Festival
d'Avignon)

ŒUVRE
Robert Wilson, *Einstein on the Beach, storyboards 1-13*, 1975 | Mine graphite sur papier, 33 × 591 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne | Don de Christel et François de Wendel, en reconnaissance de l'action du Centre Pompidou-Metz, 2014
2014 | AM 2014-339
→ p. 182-183

Robert Wilson, *Einstein Chair* [Chaise d'*Einstein on the Beach*], 1976/2012 | Tube d'acier galvanisé, 226,1 × 25,1 × 25,1 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Don de la Paula Cooper Gallery, 2015 | AM 2015-1-102

PHOTOGRAPHIE
Ivan Farkas, *Deafman Glance (Le Regard du sourd) de Robert Wilson, photographie de scène*, 1971 | Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 45 × 30 cm | Courtesy du photographe et Brooklyn Academy of Music, New York

AUDIOVISUEL
Philip Glass / Robert Wilson / Lucinda Childs / Andrew De Groat, *Einstein on the Beach, captation du spectacle, Paris, théâtre du Châtelet*, 2014
Direction musicale : Don Kent
Vidéo HD, couleur, sonore, 540' (extrait, 4'18") | Production Pomegranate Arts, Inc.
Courtesy Telmondis,
un département d'Aubes Productions, Boulogne-Billancourt

VII • CHEMIN BIBLIQUE ET SYNESTHÉSIE SPIRITUELLE

ŒUVRE
John Murphy, *O Dio, rispondi Act A, E, I, O, U*, 1993 / 1997
Ensemble de 5 huiles sur toile, 117 × 110 cm chacune,
et 5 partitions, stylo et encre sur papier, 52,5 × 71,5 cm chacune
Courtesy de l'artiste
→ p. 189

Arnold Schönberg, *Blauer Blick* [Regard bleu], [vers mars 1910]
Huile sur carton, 20 × 23 cm
Vienne, Arnold Schönberg Center | Cat. raisonné 64

Arnold Schönberg, *Der Biblische Weg (I. Akt, 2. Bild), Sportplatz* [Le Chemin biblique, acte I, 2d tableau, stade], vers 1927
Crayon sur papier, 19,6 × 16,3 cm
Vienne, Arnold Schönberg Center | Cat. raisonné 191

Arnold Schönberg,
Moses und Aron, partition autographe, 17 juillet 1930 | Encre sur papier à musique, 35,5 × 27 cm | Vienne, Arnold Schönberg Center | MS 63, 2771, 2773, 2775, 2777, 2792, 2793, 2966

Arnold Schönberg /
Romeo Castellucci
Moses und Aron (Moïse et Aaron)
(27) Production à l'Opéra Bastille, Paris, 17 octobre 2015

ÉLÉMENT DE DÉCOR
Romeo Castellucci, *Moses und Aron, « la machine »*, 2015
500 cm × D. 70 cm
Opéra national de Paris
Voir → p. 191 (h.)

PHOTOGRAPHIE
Bernd Uhlig, *Moses und Aron, photographies de scène, mise en scène, décors et costumes de Romeo Castellucci, Opéra Bastille, Paris*, 2015 | Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 33,3 × 50 cm chacune | Courtesy du photographe et Opéra national de Paris
→ p. 186, 190 (b.)

AUDIOVISUEL
Jean-Stéphane Bron, *L'Opéra*, 2017 | Documentaire, vidéo HD, couleur, sonore, 110' (extrait, 2'30") | Paris, Les Films du Losange

Arnold Schönberg,
Moses und Aron, captation du spectacle, mise en scène de Romeo Castellucci, Opéra Bastille, Paris, 2015 | Extraits, 2'03" et 2'37" | Courtesy Telmondis, un département d'Aubes Productions, Boulogne-Billancourt
Voir → p. 184, 186, 190-191, 193-195

VIII • SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Olivier Messiaen /
Sandro Sequi /
Giuseppe Crisolini-Malatesta
Saint François d'Assise
(44) Création
au palais Garnier,
Paris, 28 novembre 1983

PHOTOGRAPHIE
Daniel Cande, *Saint François d'Assise, photographie de scène, palais Garnier, Paris*, 28 novembre 1983, mise en scène de Sandro Sequi, décors et costumes de Giuseppe Crisolini-Malatesta | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 20,6 × 30 cm | Paris, Bibliothèque nationale de France
DIA-PHO-6 (2167) – vue 73
→ p. 196

AUDIOVISUEL
Olivier Messiaen,
Saint François d'Assise, 1983
Extrait sonore, « Lépreux, ton cœur t'accuse », Hallé Orchestra dirigé par Kent Nagano, avec l'Arnold Schönberg Chor, 1999

Olivier Messiaen /
Hermann Nitsch
Saint François d'Assise
(46) Production au
Bayerische Staatsoper, Munich,
1er juillet 2011

ŒUVRE
Hermann Nitsch, *Das letzte Abendmahl* [La Cène], 1983/1988
Sérigraphie couleur et pastel gras sur toile de coton,
155 × 380 cm | Éd. 14 | Vienne, Hermann Nitsch Foundation
→ p. 202-203

Hermann Nitsch, *Malhemd im Kreuzkasten* [Chemise peinte dans une boîte en forme de croix], 1986 | Peinture à l'huile sur coton dans une boîte en bois, 145 × 156 cm | Vienne, Hermann Nitsch Foundation

Hermann Nitsch,
La Damnation de Faust, projets de costume, 2007 | Pastel gras sur papier, 30 × 21 cm chacun
Vienne, Hermann Nitsch Foundation

Hermann Nitsch,
Symphonie IX, partition, 2009
Crayon sur papier millimétré,
5 feuillets, 29,2 × 20,5 cm chacun
Vienne, Hermann Nitsch Foundation

Hermann Nitsch,
Farbskalen [Échelle de couleurs], 2011 | Pastel gras sur papier, 60,5 × 41,8 cm | Vienne, Hermann Nitsch Foundation

Hermann Nitsch, *Vögel Entwurf* [Ébauche avec oiseaux], 2011
Vidéo, couleur, silencieux, 13'20"
Réalisation : Frank Gassner
Courtesy de l'artiste et Bayerische Staatsoper, Munich

Hermann Nitsch, *Sans titre*, 2012 | Collage et technique mixte sur carton, 83 × 60 cm | Vienne, Hermann Nitsch Foundation
→ p. 201

COSTUME
Hermann Nitsch, *Saint François d'Assise, costumes*, 2011
Textile, dimensions variables
Collection particulière

DOCUMENT
Hermann Nitsch, *der hang zum gesamtkunstwerk* [le désir de l'œuvre d'art totale], 2019 | 3 feuillets manuscrits
Vienne, Hermann Nitsch Foundation

Hermann Nitsch,
unsere 5 sinne [nos 5 sens], 2019 | 2 feuillets manuscrits
Vienne, Hermann Nitsch Foundation

PHOTOGRAPHIE
Wilfried Hösl, *Saint François d'Assise, photographies de scène, Bayerische Staatsoper, Munich,* 2011 | Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 31,5 × 50 cm et 33,3 × 50 cm | Courtesy du photographe et Bayerische Staatsoper, Munich
→ p. 198, 204-205

IX • JE VEUX CONSTRUIRE UN OPÉRA

ŒUVRE
C.T. Jasper et Joanna Malinowska, *The Emperor's Canary*, 2016
Dispositif sonore, gramophone, H. 70 × D. 45,7 cm, 158' (2 ex.)
Commande de la High Line, New York | Courtesy des artistes
→ p. 223

Vincenzo Bellini / **Kara Walker**
Norma
(28) Production au Teatro La Fenice, Venise, le 20 mai 2015

ŒUVRE
Kara Walker, *Adalgisa and Chorus* [Adalgisa et le chœur], 2015 | Aquarelle, mine graphite et collage sur papier, 78,1 × 52,1 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

Kara Walker, *Chorus* [Chœur], 2015 | Craie pastel sur papier, 57 × 76,3 cm
Collection particulière

Kara Walker, *Norma and Children* [Norma et les enfants], 2015 | Aquarelle et mine graphite sur papier, 38,4 × 52,1 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York
→ p. 211 (b.)

Kara Walker, *Norma Costume Draft 1* [Esquisse de costume 1 pour Norma], 2015 | Craie pastel sur papier, 76,5 × 57,2 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

Kara Walker, *Norma Sculptural Costume* [Costume sculptural de Norma], 2015 | Aquarelle et mine graphite sur papier, 40 × 52 cm | Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York
→ p. 211 (h.)

Kara Walker, *Oroveso Costume Draft 1* [Esquisse de costume 1 pour Oroveso], 2015 | Craie pastel sur papier, 76,5 × 56,5 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York

Kara Walker, *Untitled* [Sans titre], 2015 | 7 figures, papier découpé et techniques mixtes, 10,3 × 5 cm, 15 × 8 cm, 21 × 22,3 cm, 22,4 × 8 cm, 28 × 12 cm, 32 × 14,1 cm et 37 × 16,5 cm
Courtesy de l'artiste et Sikkema Jenkins & Co., New York
→ p. 212

MAQUETTE
Kara Walker, *Stage as Mask (Miniature)* [Le masque comme scène (miniature)], 2015
Maquette, papier monté sur carton, 21,6 × 29,4 × 6,5 cm
Courtesy de l'artiste et Victoria Miro, Londres et Venise
→ p. 210

Kara Walker, *Stage as Mask Version 1* [Le masque comme scène, version 1], 2015
Maquette, acrylique et peinture vinylique sur papier, 52 × 95,5 × 10 cm | Courtesy de l'artiste et Victoria Miro, Londres et Venise

PHOTOGRAPHIE
Michele Crosera, *Norma, photographies de scène, Venise, Teatro La Fenice,* 2015 | Diaporama | Courtesy du photographe et Teatro La Fenice, Venise
→ p. 208, 213

AUDIOVISUEL
Vincenzo Bellini, *Norma,* 1831
Extrait sonore, « Casta Diva » (Norma : Montserrat Caballé), London Philarmonic Orchestra dirigé par Carlo Felice Cillario, avec l'Ambrosian Opera Chorus, 1973

Luigi Nono / Vaclav Kaslik / **Josef Svoboda / Emilio Vedova**
Intolleranza 1960
(20) Création au Teatro La Fenice, Venise, 13 avril 1961

ŒUVRE
Josef Svoboda, *Intolleranza 1960* [Intolérance 1960 ; dessin préparatoire], vers 1961
Encre de Chine et aquarelle, 45,5 × 61 cm | Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung | Inv. 11599
→ p. 215

Emilio Vedova, *Scena quarta per Intolleranza 1960* [Scène 4 pour *Intolleranza 1960*], 1961 | Techniques mixtes sur papier collé sur toile noire, 49,5 × 71,5 cm
Venise, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Artistico | Inv. 8001620

Emilio Vedova, *Scena sesta – fine primo tempo per Intolleranza 1960* [Scène 6 – fin premier temps pour *Intolleranza 1960*], 1961
Technique mixte sur papier collé sur toile, 49,5 × 71,5 cm
Venise, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Artistico | Inv. 8001622

DOCUMENT
Martine Cadieu, « Scandale à Venise » [sur *Intolleranza 1960*], *Nouvelles littéraires*, 20 avril 1961
Coupure de presse
Collection particulière

Antoine Goléa, « Intolérance pour intolérance » [sur *Intolleranza 1960*], *Témoignage chrétien*, 28 avril 1961 | Coupure de presse (fac-similé) | Paris, bibliothèque de Sciences Po

PHOTOGRAPHIE
Cameraphoto, *Intolleranza 1960, photographies de scène, Venise, Teatro La Fenice*, 1961
Diaporamas d'après 40 épreuves gélatino-argentiques originales
Courtesy AAF – Archivio Arte Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Fondazione Modena Arti Visive
→ p. 216-217

AUDIOVISUEL
Luigi Nono, *Intolleranza 1960* [Intolérance 1960], 1961 | Extrait sonore de la première du spectacle
Courtesy Rai, Rome

Kaija Saariaho / Peter Sellars / **Julie Mehretu**
Only the Sound Remains
(29) Création au De Nationale Opera, Amsterdam, 15 mars 2016

ÉLÉMENT DE DÉCOR
Julie Mehretu, *Only the Sound Remains, rideau de scène*, 2016/2018 | Retirage du rideau original (5,7 × 6,5 m) | Toile de coton imprimée, 4,8 × 5,5 m
Courtesy de l'artiste, De Nationale Opera, Amsterdam, Opéra national de Paris et Marian Goodmann Gallery

PHOTOGRAPHIE
Élisa Haberer, *Only the Sound Remains, photographies de scène, palais Garnier, Paris,* 2018
Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 26,7 × 40 cm et 27 × 40 cm | Courtesy de la photographe et Opéra national de Paris
→ p. 219 (b.)

Ruth Walz, *Only the Sound Remains, photographies de scène, De Nationale Opera, Amsterdam,* 2016
Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 30,5 × 50 cm
Courtesy de la photographe et De Nationale Opera, Amsterdam
→ p. 219 (h.)

Projet Operndorf Afrika

ŒUVRE
Anri Sala, *Village-opéra*, 2012
Installation sonore | Prise de son : Hamadou Kaboré Mixage : Stephan Wöhrmann
Courtesy de l'artiste

Christoph Schlingensief et Francis Kéré,
Operndorf Afrika, plan du village-opéra, 4 août 2010
Plan imprimé avec annotations manuscrites, 83 × 119 cm
Berlin, Aino Laberenz / Estate Christoph Schlingensief

MAQUETTE
Christoph Schlingensief, *Operndorf Afrika*, 2008
Maquette : argile, paille, plastique, enceinte, métal, bois, amplificateur, diode lumineuse, 52 × 112 × 84 cm
Courtesy Hauser & Wirth

PHOTOGRAPHIE
Nomwindé Vivien Sawadogo et Lennart Laberenz, *Operndorf Afrika*, 2015 | Épreuves chromogènes, dimensions variables | Courtesy Operndorf Afrika, Berlin
→ p. 206, 225-227

AUDIOVISUEL
Sibylle Dahrendorf, *Knistern der Zeit. Christoph Schlingensief und sein Operndorf in Burkina Faso*, 2016
Vidéo HD, couleur, sonore, 3'51"
Production Perfect Shot Films
Courtesy Filmgalerie 451, Berlin

Christoph Schlingensief, *Making-of der Theaterfilme am Amazonas*, documentaire sur le tournage de *Der fliegende Holländer*, Manaus, 2007
Vidéo HD, couleur, sonore, 32'
Courtesy Filmgalerie 451, Berlin

X • CORPS OPÉRATIQUES

ŒUVRE
Christoph Brech, *Porträt Wolfgang Koch* [Portrait de Wolfgang Koch, baryton], 2013 | Vidéo HD, couleur, silencieux, 8'15" | Courtesy de l'artiste et Portrait Gallery of the Bayerische Staatsoper, Munich
→ p. 241

Nina Childress, *793 – famous contralto*, 2008 | Huile sur toile, 195 × 130 cm | Collection Ewa Podleś et Jerzy Marchwinski
→ p. 251

Nina Childress, *989 – duo*, 2018
Huile sur toile, 38 × 61 cm
Paris, galerie Bernard Jordan
→ p. 250

Aloïse Corbaz, *Grande Cantatrice Lilas Goergens*, 1960-1963
Craie grasse sur papier, 65 × 50 cm
Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts | Succession Aloïse Corbaz, 1966 ; prêt à long terme à la Collection de l'art brut, Lausanne | MCBA-2011-75
→ p. 71

Federico Fellini, *E la nave va / Et vogue le navire…*, 1983 | Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 128" (extrait, 3'30") | Courtesy Gaumont, Neuilly-sur-Seine
→ p. 248-249

Achim Freyer, *Iphigénie en Tauride de Christoph Willibald von Gluck, dessin pour Clytemnestre*, 1979 | Crayon et gouache sur papier, 42 × 29,5 cm
Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung

Paul Klee, *Vogelkomödie* [La comédie des oiseaux], 1918
Lithographie extraite du portfolio *25 Original-Lithographien der Münchener Neuen Secession* imprimé par Franz Hanfstaengl, Munich, 53 × 38,5 cm | Éd. de 50
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Legs de Nina Kandinsky, 1981
AM 81-65-873

Paul Klee, *Konzert des grossen Tenors* [Concert du grand ténor], 1920 | Crayon sur papier monté sur carton, 17,3 × 24 cm | Berne, Zentrum Paul Klee | PKS Z 452

Paul Klee, *Die Sängerin der komischen Oper* [La cantatrice de l'Opéra-Comique], 1925
Lithographie, 41,5 × 28,5 cm
Berne, Zentrum Paul Klee
PKS G 80

Pier Paolo Pasolini, *Medea / Médée*, 1969 | Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 110' (extrait, 2'21") | Courtesy SND (Société nouvelle de Distribution), Neuilly-sur-Seine
Voir → p. 243

Karen Sargsyan, *Ashik Kerib*, 2019 | Papiers découpés, 202 × 70 × 80 cm | Courtesy de l'artiste, coproduction Centre Pompidou-Metz et Mondriaan Fund
→ p. 257 (b. g.)

Karen Sargsyan, *Parajanov*, 2019 | Papiers découpés, 160 × 90 × 90 cm | Courtesy de l'artiste, coproduction Centre Pompidou-Metz et Mondriaan Fund
→ p. 257 (b. d.)

Karen Sargsyan, *Sayat Nova*, 2019 | Papiers découpés, 170 × 120 × 110 cm | Courtesy de l'artiste, coproduction Centre Pompidou-Metz et Mondriaan Fund
→ p. 257 (h.)

Małgorzata Szczęśniak, *Lady Macbeth de Mzensk, dessin préparatoire*, 2019 | Dessin | Courtesy de l'artiste

PHOTOGRAPHIE
Atelier Balthasar Blum & Wilhelm Höffert, *Alice Guszalewicz en Brunehilde dans* La Walkyrie *de Wagner*, 1911-1912 | Épreuve gélatino-argentique, 71,4 × 97,5 cm
Cologne, Universität zu Köln – Theaterwissenschaftliche Sammlung
→ p. 238-239

Daniel Cande, *Lulu (Teresa Stratas), photographie de scène, mise en scène de Patrice Chéreau, décors de Richard Peduzzi, palais Garnier, Paris*, 1979
Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 30 × 44,8 cm | Paris, Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle
DIA-PHO-6 (2104) / vue 14
→ p. 244

Michel Delluc, *Christiane Eda-Pierre*, de la série « Christiane Eda-Pierre – conservatoire de musique », 1981 | Épreuve gélatino-argentique, 51 × 40,4 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat de l'État, 1981 ; attribution, 1988 | AM 1988-1221
→ p. 246

Michel Delluc, *Christiane Eda-Pierre et l'élève masculin*, de la série « Christiane Eda-Pierre – conservatoire de musique », 1981 | Épreuve gélatino-argentique, 40,5 × 50,5 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne | Achat de l'État, 1981 ; attribution, 1988 | AM 1988-1202
→ p. 247 (b.)

Michel Delluc, *Christiane Eda-Pierre seule dans un couloir*, de la série « Christiane Eda-Pierre – conservatoire de musique », 1981
Épreuve gélatino-argentique, 40,4 × 50,5 cm | Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne | Achat de l'État, 1981 ; attribution, 1988
AM 1988-1193
→ p. 247 (h.)

Charles Duprat, *Pelléas et Mélisande, photographie de scène, mise en scène de Robert Wilson, palais Garnier, Paris*, 2000
Épreuves chromogènes (tirages d'exposition), 26,7 × 40 cm chacune | Courtesy du photographe et Opéra national de Paris
→ p. 236

Wilfried Hösl, *Lulu (Marlis Petersen), photographie de scène, mise en scène de Dmitri Tcherniakov, costumes d'Elena Zaytseva, Bayerische Staatsoper, Munich*, 2015 | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 45 × 30 cm | Courtesy du photographe et Bayerische Staatsoper, Munich
→ p. 245 (h.)

Monika Rittershaus, *Lulu (Barbara Hannigan), photographie de scène, mise en scène de Christoph Marthaler, décors et costumes d'Anna Viebrock, Staatsoper, Hambourg*, 2017 | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 45 × 30 cm
Courtesy de la photographe et Staatsoper Hamburg
→ p. 245 (b.)

August Sander, *Der Tenor Leonardo Aramesco* [Le ténor Leonardo Aramesco], vers 1928
Épreuve gélatino-argentique (tirage 1976), 29 × 21 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Achat, 1979 | AM 1979-203

Bernd Uhlig, *Lulu (Barbara Hannigan), photographie de scène, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, décors et costumes de Małgorzata Szczęśniak, théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles*, 2012 | Épreuve chromogène (tirage d'exposition), 30 × 45 cm | Courtesy du photographe et théâtre rogal de la Monnaie, Bruxelles
→ p. 245 (m.)

Ulli Weiss, *Beatrice Libonati et Jan Minařík dans Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper « Herzog Blaubarts Burg »* [Barbe-Bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók *Le Château de Barbe-Bleue*] de Pina Bausch, 1977 | Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 25 × 37 cm
Courtesy Pina Bausch Foundation
→ p. 255

Ulli Weiss, *Marlis Alt dans Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartók's Oper « Herzog Blaubarts Burg »* [Barbe-Bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók *Le Château de Barbe-Bleue*] de Pina Bausch, 1977
Épreuve gélatino-argentique (tirage d'exposition), 25 × 39,5 cm
Courtesy Pina Bausch Foundation
→ p. 234

CODA

Clément Cogitore, *Les Indes galantes*, 2018 | Vidéo HD, couleur, sonore, 5'47" | Production 3e Scène, Opéra national de Paris et Les Films Pelléas | Courtesy de l'artiste et Les Films Pelléas
→ p. 258, 261

PROGRAMMATION ASSOCIÉE

Une programmation établie par Stéphane Ghislain Roussel *et mise en œuvre par l'équipe du Centre Pompidou-Metz*
Géraldine Celli, Françoise Lacan
Thibault Leblanc, Jeanne Simoni

PROGRAMMATION HORS LES MURS

Dominique Gonzalez-Foerster
Marienbad électrique, 2019
Apparition, création à l'occasion de l'exposition « Opéra Monde »
Présentation à l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole, dans le cadre du festival Constellations de Metz, 27 juin-7 septembre 2019
Coproduction Opéra national de Paris, Opéra-Théâtre de Metz Métropole et Centre Pompidou-Metz

PROJECTIONS

« 3e Scène »
Après l'inauguration du palais Garnier en 1875 et celle de l'Opéra Bastille en 1989, l'Opéra national de Paris a décidé en 2015 de bâtir sa plateforme de création numérique.
La « 3e Scène » a vocation de promouvoir les différentes formes de la création actuelle à travers des œuvres originales, en offrant un regard inattendu sur les formes d'expression lyrique – la musique, la danse, le chant – et sur l'Opéra de Paris, son patrimoine, ses métiers et l'architecture de ses lieux. Espace dédié à l'expérimentation et à l'exploration, cette scène digitale donne carte blanche à des artistes venus d'horizons différents : plasticiens, cinéastes, compositeurs, photographes, chorégraphes, écrivains ou dessinateurs.

PROGRAMME 1

Xavier Veilhan, *Matching Numbers*, 2015, 14'24", musique de Zombie Zombie, avec Marie-Agnès Gillot, Gaspard de Massé, Morgan Vassor
Julien Prévieux, *Patterns of Life*, 2015, 15'30", voix de Crystal Shepherd Cross, avec Camille de Bellefon, Grégory Dominiak, Allister Madin, Ninon Raux, Yann Saïz
Ill-Studio, États transitoires, 2016, 5'18", musique de Celestial Arc et Jonathan Fitoussi, avec Axel Ibot
Wendy Morgan, *Etoiles, I see you*, 2015, 2'49", avec Lil Buck
Alex Prager, *La Grande Sortie*, 2015, 10', avec Émilie Cozette, Karl Paquette, Laurent Novis, Christine Amiot, Ludovic Wystraete
David Luraschi, *Giselle. The Walking Landscape*, 2015, 4'08"
Mathieu Amalric, *C'est presque au bout du monde*, 2015, 15'41", avec Barbara Hannigan, sir Simon Rattle
Glen Keane, *Nephtali*, 2015, 3'43", musique d'Arnaud Vernet
Le Naun, avec Marion Barbeau

PROGRAMME 2
Claude Lévêque, *Le Lac perdu*, 2018, 7'35", avec Camille de Bellefon
Stéphanie Solinas, *Ne me regarde pas*, 2018, 10'10", avec Gilles Djéraouane, Florent Gathérias, Francesca Siclari, Thorhallur Gudmundsson, Yann Frisch
Sébastien Laudenbach, *Vibrato*, 2017, 7'23", musique d'Olivier Mellano
Alexandre Steiger, *De longs discours dans vos cheveux*, 2018, 12'17", avec Judith Chemla, Samuel Achache
Hiroshi Sugimoto, *Breathing*, 2019, 7'26", avec Aurélie Dupont
Apichatpong Weerasethakul, *Blue*, 2018, 12'32", avec Jenjira Pongpas Widner
Ramzi Ben Sliman, *Grand Hôtel Barbès*, 2018, 11'51", avec Lorenzo Da Silva, Bboy Lilou, Bboy Junior, Bboy Lil Kev, Bgirl Minzy
Ugo Bienvenu et Félix de Givry, *L'Entretien*, 2019 [inédit]

PROJECTION EN CONTINU DANS LE STUDIO
21 juin-3 septembre 2019

29 juin 2019,
en présence de l'artiste
Shaun Gladwell
Der fliegende Höllander, 2013
Vidéo HD, couleur, sonore
→ p. 126-127

17 juillet 2019
Federico Fellini
E la nave va / Et vogue le navire…, 1983
Film cinématographique
35 mm, couleur, sonore, 128'
Courtesy Gaumont
→ p. 248-249

22 septembre 2019
Matthew Barney et Jonathan Bepler
River of Fundament, 2014
Film cinématographique, couleur, sonore, 290'
→ p. 148-149

29 novembre 2019
Werner Herzog
Fitzcarraldo, 1982
Film cinématographique 35 mm, couleur, sonore, 157'
→ p. 220-221

30 novembre 2019
en présence des artistes
C.T. Jasper et Joanna Malinowska
Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W, 2015
Captation vidéo de la performance fondée sur l'opéra *Halka* de Stanislaw Moniuszko, livret de Wlodzimierz Wolski, avec les solistes de l'opéra de Poznań, les musiciens du Holy Trinity Philharmonic Orchestra de Port-au-Prince, les danseurs et les spectateurs de Casale (Haïti), 82' • Courtesy Zachęta – National Gallery of Art
→ p. 222-223

CONCERTS

28 juin 2019
Académie de l'Opéra de Paris
Alban Berg, *Sieben frühe Lieder*, 1905-1908, pour voix et piano, avec Marianne Croux, soprano
Francis Poulenc, *Le Travail du peintre*, 1956, sept mélodies pour voix et piano, sur des poèmes de Paul Éluard, avec Jeanne Ireland, mezzo-soprano
Nikolaï Medtner, compositions pour voix et piano [programme en cours], avec Maciej Kwaśnikowski, ténor
Wolfgang Rihm, *Neue Alexanderlieder*, 1979, cinq lieder pour baryton et piano, sur des poèmes d'Ernst Herbeck, avec Alexander York, baryton
Igor Stravinsky, *Trois Pièces pour quatuor à cordes*, 1914
Béla Bartók, *Quintette avec piano en do majeur* (andante), 1904

12 octobre 2019
Chœur de femmes de l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole
Steve Reich, *Clapping Music*, 1972
Olli Kortekangas, *Ikikaiku*, 1999
Christophe Bertrand, *Iôa*, 2003
Georges Aperghis, *Récitations*, 1978
Pascal Dusapin, *Kiss my lips she did*, extrait de *Two walking*, 1994
David Ives, *Philip Glass buys a loaf of bread*, 1990
Einojuhani Rautavaara, *Lorca-Sarja (Suite de Lorca)*, 1973, sur des poèmes de Federico García Lorca
Direction : Nathalie Marmeuse
Mise en espace : Paul-Émile Fourny

CONFÉRENCES

1er novembre 2019
« Fantôme de l'opéra »
Avec Olivier Aldeano, directeur adjoint, direction de la production artistique et du planning, Opéra national de Paris
Stéphane Ghislain Roussel, commissaire de l'exposition

6 novembre 2019
« Révolutions scéniques et pouvoir de l'image sur les scènes d'opéra aujourd'hui »
Avec Eva Kleinitz, directrice générale de l'Opéra national du Rhin
Paul Lang, directeur des Musées de la Ville de Strasbourg
Christian Longchamp, dramaturge, conseiller artistique de l'Opéra national du Rhin
Stéphane Ghislain Roussel, commissaire de l'exposition

PERFORMANCES

30 novembre 2019
La Zouze – compagnie Christophe Haleb
A Journey of Tomorrow Island, création, 45'
Christophe Haleb : mise en scène, chorégraphie et vidéo
Benoist Bouvot : musique
Hans Kellett : performance et chant
Sylvain Piot : vidéo

30 novembre 2019
Joanna Malinowska et Masami Tomihisa
String Quartet for 2 cellos, 2 violas and a corpse, 2008, 25'

30 novembre 2019
Ivo Dimchev
Operville. An experimental improvisational opera, 2015, 60'
Ivo Dimchev : texte, partitions vocales et chorégraphie
Avec Ivo Dimchev, Nickolay Voynov, Plamena Girginova

1er décembre 2019
Danica Dakić
Breathless, Black and Light, 87'
Avec Amila Terzimehić

1er décembre 2019
Sandra Pocceschi et Giacomo Strada
Gibt es kein Hinüber ?, création, vidéo de Yuri Ancarani, env. 45'

1er décembre 2019
Gaëtan Rusquet et Joël Defrance
Trauerspiel, création, env. 45'
Une proposition de Julien Ribeiro, Gemini's Tears

11 janvier 2020
Clément Cogitore et Bintou Dembélé
Performances dansées à partir des *Indes galantes* de Jean-Philippe Rameau, création en septembre 2019 à l'Opéra Bastille, à l'occasion des 350 ans de l'Opéra national de Paris
Avec 12 danseurs

Sous réserve de modifications

Centre Pompidou-Metz

L'exposition « Opéra Monde » est présentée au Centre Pompidou-Metz (Galerie 3) du 22 juin 2019 au 27 janvier 2020.
Cette exposition a été réalisée en résonance avec la célébration des 350 ans de l'Opéra national de Paris.

Commissaire
Stéphane Ghislain Roussel

Responsable des recherches et de la coordination artistique
Anne Horvath

Chef de projet
Eléonore Mialonier,
avec
Bernardo di Battista
Charline Becker
Jeanne Simoni

Scénographie
Małgorzata Szczęśniak, *conception*
Anna Gołdanowska, *scénographe d'exécution*

Conception graphique
Wijntje van Rooijen &
Pierre Péronnet

Édition
Claire Bonnevie

Coordination de l'accrochage
Alexandre Chevalier
Jérôme Gallos

Coordination des aménagements scénographiques
Stéphane Leroy,
*assisté d'*Alice Majka

Conception et coordination des installations audiovisuelles
Christine Hall,
avec Philippine Lagarrigue

Conception et coordination des aménagements lumières
Vyara Stefanova et Julia Krafstova, Studio Vaste

Coordination réseaux et informatique
Jean-Pierre Del Vecchio, assisté de Sami Elmessii

Installation électrique
Sébastien Bertaux
Éric Marjotte

Aide aménagements scénographiques
Rose Copin
Éric Kocher

Supports de médiation et signalétique
Claire Bonnevie
Anne Horvath
Dominique Oukkal

MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE L'EXPOSITION

Le Centre Pompidou-Metz remercie le département de la Moselle pour son soutien
Patrick Weiten, *président*

Moselle Le Département

Le Centre Pompidou-Metz tient à remercier chaleureusement son mécène fondateur et ses mécènes pour leur précieux soutien.

Wendel
André François-Poncet, *président du Directoire*
WENDEL Mécène fondateur

Compagnie de Phalsbourg
Philippe Journo, *président*
Compagnie de Phalsbourg

Caisse d'Épargne Grand Est Europe
Bruno Deletré, *président du Directoire*
Caisse d'Epargne Grand Est Europe

Avec le soutien du Groupe Galeries Lafayette
Philippe Houzé, *président du Directoire*
Guillaume Houzé, *directeur de l'Image et de la Communication*
Cécile Larrigaldie, *responsable du Mécénat, des Actions artistiques et du Patrimoine*
Groupe Lafayette — Galeries Lafayette

Avec la participation de Deschanet
Pascale Roche-Deschanet, *présidente directrice générale*
s.a. michel deschanet

L'exposition « Opéra Monde » a bénéficié de prêts exceptionnels de la Bibliothèque nationale de France.
BnF

La production des œuvres de Karen Sargsyan a été rendue possible grâce au soutien du Mondriaan Fonds.
mondriaan fonds

REMERCIEMENTS

Nos remerciements les plus chaleureux s'adressent aux partenaires, aux artistes et à leurs ayants droit pour la confiance et le précieux soutien qu'ils nous ont accordés ; ainsi qu'aux musées, galeries, fondations, collectionneurs particuliers et à tous les prêteurs qui ont souhaité conserver l'anonymat qui ont permis, par leur collaboration et leurs généreux prêts, la réalisation de cette exposition.

ARTISTES

Pierre Alechinsky
Tauba Auerbach
John Baldessari
Matthew Barney
Thomas Bayrle
Christoph Brech
Robert Carsen
Romeo Castellucci
Nina Childress
Clément Cogitore
Tacita Dean
Berlinde De Bruyckere
Michel Delluc
Ingar Dragset
Michael Elmgreen
Achim Freyer
Dominique Gonzalez-Foerster
Rodney Graham
Richard Hamilton
David Hockney
Christine Hohenbüchler
Irene Hohenbüchler
C.T. Jasper
Joan Jonas
Vergine Keaton
William Kentridge
Anselm Kiefer
Jeff Koons
Guillermo Kuitca
Joanna Malinowska
Julie Mehretu
John Murphy
Hermann Nitsch
Oswald Oberhuber
Giulio Paolini
Renzo Piano
Anri Sala
Karen Sargsyan
Małgorzata Szczęśniak
Grazia Toderi
Rirkrit Tiravanija
Rosemarie Trockel
James Turrell
Cy Twombly
Bill Viola
Kara Walker
Franz West
Robert Wilson
Cerith Wyn Evans

PRÊTEURS

ALLEMAGNE

Bayreuth

Richard Wagner Museum Bayreuth
Sven Friedrich, *directeur*
Melanie Möbius, *collection et documentation*
Tanja Dobrick, *responsable de la collection et des archives iconographiques*

Berlin

Estate Christoph Schlingensief
Operndorf Afrika
Aino Laberenz, *directrice*
Christin Richter
Daniela Sellen

Cologne

Theaterwissenschaftliche Sammlung, Schloss Wahn – Universität zu Köln
Peter Marx, *directeur*
Gerald Köhler, *conservateur*

Munich

Bayerische Staatsoper
Nikolaus Bachler, *directeur général*
Kirill Petrenko, *directeur artistique*
Christoph Koch, *responsable presse et contenus éditoriaux*

Wuppertal

Pina Bausch Foundation
Salomon Bausch,
directeur exécutif
Ismaël Dia, *directeur des archives*

AUTRICHE

Salzbourg

Museum der Moderne
Thorsten Sadowsky, *directeur*
Susanne Greimel, *régisseur*
Barbara Herzog, *assistante de conservation*

Vienne

Arnold Schönberg Center
Angelika Möser, *directrice*
Therese Muxeneder, *archives et bibliothèque*

Hermann Nitsch Foundation
Michaele Hetzel, *directrice*
Martha M. Schildorfer, *coordinatrice*

Kunsthistorisches Museum, Österreichisches Theatermuseum
Thomas Trabitsch, *directeur*
Rudi Risatti, *conservateur*
Tanja Stigler, *assistante de gestion des prêts*
Ilse Jung, *responsable du service Image*

museum in progress
Kathrin Messner, *fondatrice*
Kaspar Mühlemann Hartl, *directeur*
Alois Herrmann, *chef de projet*

BELGIQUE

Bruxelles

Théâtre royal de la Monnaie
Peter de Caluwe, *directeur général*
Eddy Ballaux, *directeur*
Jan Van Goethem, *responsable archives et gestion des collections*

Sybille Wallemacq, *collaboratrice préservation numérique*
Zoé Renaud, *assistante archives et gestion des collections*

ÉTATS-UNIS

Los Angeles

Los Angeles County Museum of Art
Michael Govan, *directeur*
Zoe Kahr, *directrice adjointe en charge de la programmation*
Sharon Takeda, *conservateur en chef et responsable du département Costumes et textiles*
Megan Smith, *régisseur des prêts extérieurs*

The David Hockney Foundation
Richard Benefield, *directeur exécutif*
Julie Green, *responsable du service reproductions*
Shannan Kelly, *régisseur/ administration*

New York

Sikkema Jenkins & Co
Sascha Feldman, *directeur*
Ricky Alas, *régisseur des œuvres*
Scott Briscoe, *manager*
Matthew Droege, *régisseur*

FRANCE

Lyon

Musée d'Art contemporain de Lyon
Isabelle Bertolotti, *directrice*
Hervé Percebois, *responsable de la collection et de la documentation*
Estelle Cherfils, *iconographe*
Emmanuel Janin, *documentation et publications*
Charlotte Maday, *régisseur d'œuvres*
Camille Schoch, *assistante de conservation*

Paris

3e Scène
Philippe Martin, *directeur artistique*
Dimitri Krassoulia-Vronsky, *producteur*

Archives Pascal Dusapin

Bibliothèque nationale de France
Laurence Engel, *directrice*
Mathias Auclair, *directeur du département de la Musique et de la bibliothèque-musée de l'Opéra*
Joël Huthwohl, *directeur du département des Arts du spectacle*
Laurence Rey, *chargée de conservation, département des Arts du spectacle*
Marielle Bonnand, *régisseur*

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Serge Lasvignes, *président*
Bernard Blistène, *directeur*
Brigitte Leal, *directrice adjointe chargée des collections*
Olga Makhroff, *chargée des prêts et dépôts*
Saïda Herida, *adjointe chargée des prêts et dépôts*
Florian Ebner, *chef de service, Cabinet de la photographie*
Carole Hubert, *attachée de collection, Cabinet de la photographie*
Jonas Storsve, *chef de service, Cabinet d'art graphique*
Keith Cheng, *attaché de collection, Cabinet d'art graphique*
Marie-Ange Brayer, *chef de service, service design et prospective industrielle*
Marion Julien, *service de la régie des œuvres*

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, bibliothèque Kandinsky
Didier Schulmann, *chef de service*
Nathalie Cissé, *responsable pôle régie*
Robin Lety, *asssitant de régie*

Fondation Custodia – collection Frits Lugt
Ger Luijten, *directeur*
Mariska de Jonge, *assistante du directeur et régie des œuvres*

Galerie Bernard Jordan
Bernard Jordan

Galerie Marian Goodman
Marian Goodman
Andrew Leslie Richards, *directeur général*
Carole Billy, *directrice*
Catherine Belloy, *archiviste*

Institut national d'histoire de l'art
Éric de Chassey, *directeur général*
Isabelle Vazelle, *responsable des autographes, manuscrits et dessins*
Nathalie Muller, *régisseur*

Label Dalbin
Laurent Baylet
Éric Dalbin

Opéra national de Paris – Bastille
Stéphane Lissner, *directeur*
Jean-Philippe Thiellay, *directeur général adjoint*
Olivier Aldeano, *directeur adjoint, direction de la production artistique et du planning*
Sarah Barbedette, *directrice de la dramaturgie, de l'édition et de la communication*
Albane de Chatellus, *chef de service du protocole*
Benoît Desbouis, *chef de service adjoint, direction technique, service logistique*
Inès Piovesan, *chef de service de l'édition*
Emmanuelle Rodet, *chef de service relations avec les médias*
Irina Flament, *attachée de direction*
Felix Malonda, *régisseur général de coordination – direction technique*
Konstantinos Aspiotis, *assistant relations médias – productions lyriques*

Sacrebleu productions
Ron Dyens
Claire Burnoud
Célia Sanchez-Collier

Villeurbanne

Institut d'art contemporain, collection Rhône-Alpes
Nathalie Ergino, *directrice*
Romain Goumy, *régisseur ex situ/collection*
Jeanne Rivoire, *régisseur administratif et documentaire/ collection*

ITALIE

Bologne

Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Archivio storico – Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
Jenny Servino, *responsable du département Musique*
Roberto Marchi, *documentaliste*

Florence

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino-Fondazione, Archivio Storico
Moreno Bucci, *conservateur*
Patrizia Carboni, *directrice administrative*

Gênes

Fondazione Renzo Piano
Renzo Piano
Emilia Rossato Piano, *directrice*
Chiara Bennati, *archiviste*

Modène

Fondazione Fotografia Modena
Diana Baldon, *directrice*
Anna Lisa Bondioli, *chargée d'exposition et de collection*

Rome

MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Hon Hanru, *directeur*
Simona Brunetti, *régisseur*

Turin

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea
Carolyn Christov-Bakargiev, *directrice*
Marcella Beccaria, *conservateur en chef en charge des collections*
Chiara Bertola, *responsable des expositions et des collections*
Sofia Biondi, *régisseur*

Venise

Fondazione Luigi Nono
Nuria Schoenberg-Nono, *présidente*
Giorgio Mastinu

La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Artistico
Paolo Baratta, *président*
Debora Rossi, *directrice*
Elena Cazzaro
Lia Durante

MONACO

Nouveau Musée national de Monaco
Marie-Claude Beaud, *directrice*
Célia Bernasconi, *conservatrice*
Emilie Tolsau, *régisseur*

Société des Bains de mer
Charlotte Lubert

POLOGNE

Varsovie

Collection Ewa Podleś et Jerzy Marchwinski

ROYAUME-UNI

Durham

Collection Anthony Parton & Janice Wailes-Parton

Londres

Collection V. Tsarenkov
Viktor Tsarenkov
Katerina Kindem

Galerie Victoria Miro
Victoria Miro, *directrice*
Simona Pizzi, *responsable des projets spéciaux et de la production*
Rachel Taylor, *directrice des expositions*
Alice Panton, *régisseur*
Isabelle Young, *assistante d'exposition*

SUISSE

Berne

Zentrum Paul Klee
Nina Zimmer, *directrice*
Fabienne Eggelhöfer, *conservatrice*
Edith Heinimann, *régisseur*
Alexander Klee

Genève

Musée d'Art et d'Histoire (MAH) de la Ville de Genève
Jean-Yves Marin, *directeur*
Marilyne Billod, *régisseur des prêts*

Lausanne

Collection de l'art brut
Sarah Lombardi, *directrice*
Astrid Berglund, *conservatrice*
Pascale Jeanneret, *conservatrice*

Zurich

Galerie Hauser & Wirth
Yuta Nakajima, *directeur*
Florian Berktold, *directeur exécutif*
Corinne Bannister, *artist liaison*
Catherine Serrano, *artist liaison*
Sophie Nurse, *artist liaison*
Maria Brassel, *régisseur*

Zentralbibliothek Zürich
Christian Oesterheld, *directeur*
Roger Sutter, *directeur adjoint du centre de numérisation*

AUDIOVISUEL

Filmgalerie 451 (Frieder Schlaich)
Films du Losange (Camille Verry)
Gaumont (Linda Labrude)
Glyndebourne Productions Ltd. (Vicky Skeet)
Lightcone (Emmanuel Lefrant)
Luma Westbau (Friedrich von Brühl)
Rai (Francesca Ansuini)
Sacem
Société Nouvelle de Distribution (Charles DeMaublanc)
SVT International (Joakim Edholm)
Telmondis (Émilie Huc)

MAISONS D'OPÉRA ET THÉÂTRES

Bayreuther Festspiele, Bayreuth
Katharina Wagner, *directrice*

Bayerische Staatsoper, Munich

De Nationale Opera, Amsterdam
Sophie de Lint, *directrice*
Henrik Lillin, *archiviste*

Festival Amazonas de Ópera, Manaus
Luiz Fernando Malheiro, *directeur artistique*

Festival d'Avignon, Avignon
Olivier Py, *directeur*

Glyndebourne Festival, Lewes
Gus Christie, *président*
Julia Aries, *archiviste*

Grand Théâtre de Genève, Genève
Tobias Richter, *directeur général*
Anne Zendali Dimopoulos, *archiviste*

Maggio Musicale Fiorentino, Florence
Cristiano Chiarot, *directeur général*
Fabio Luisi, *directeur musical*

Nanterre-Amandiers, centre dramatique national, Nanterre
Philippe Quesne, *directeur*

Opéra de Monte-Carlo, Monaco
Jean-Louis Grinda, *directeur*

Opéra national de Paris, Palais Garnier et Opéra Bastille, Paris

Opernhaus Wuppertal
Berthold Schneider, *directeur*

Salzburger Festspiele, Salzbourg
Helga Rabl-Stadler, *présidente*
Franziska-Maria Lettowsky, *responsable des archives*

Staatsoper Hamburg, Hambourg
Georges Delnon, *directeur artistique*
Michael Bellgardt, *attaché de presse*

Staatsoper unter den Linden, Berlin
Matthias Schulz, *directeur artistique*

Teatro Comunale di Bologna, Bologne
Fulvio Macciardi, *directeur général*

Teatro di San Carlo, Naples
Rosanna Purchia, *directrice générale*
Paolo Pinamonti, *directeur artistique*
Giovanna Tinaro, *archiviste*

Teatro La Fenice, Venise
Fortunato Ortombina, *directeur général et artistique*
Pietro Tessarin, *attaché de presse*

Théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles

Volksoper Wien, Vienne
Robert Meyer, *directeur artistique*

Wiener Staatsoper, Vienne
Dominique Meyer, *directeur artistique*

PHOTOGRAPHES

Gianni Berengo Gardin
Daniel Cande
Michele Crosera
Charles Duprat
Ivan Farkas
Karl Forster
Claude Gafner
Élisa Haberer
Wilfried Hösl
Johan Jacobs
Lennart Laberenz
Christian Leiber
Marthe Lemelle
Éric Mahoudeau
Monika Rittershaus
Nomwindé Vivien Sawadogo
Bernd Uhlig
Pascal Victor
Ruth Walz
Ulli Weiss

Et pour le catalogue
Vincent Beaume
Patrick Berger
Émilie Brouchon
Klaus Gigga
Marc Ginot
Michael Kneffel
Christophe Pelé
Vincent Pontet
Agathe Poupeney
Luciano Romano
Peter Schnetz
Mario Tursi

Nous souhaitons également remercier les artistes et partenaires de la programmation associée à l'exposition :

3e Scène
Académie de l'Opéra de Paris
Olivier Aldeano
Mathieu Amalric
Georges Aperghis
Matthew Barney
Ramzi Ben Sliman
Jonathan Bepler
Ugo Bienvenu
Benoist Bouvot
Clément Cogitore
Danica Dakić
Julie Déliquet
Bintou Dembelé
Ivo Dimchev
Pascal Dusapin
Festival Constellations / Ville de Metz
Paul-Émile Fourny
Joël de France
Félix de Givry
Shaun Gladwell
Dominique Gonzalez-Foerster
Christophe Haleb
Werner Herzog
Ill-Studio
David Ives
C.T. Jasper
Glen Keane
Hans Kellett
Eva Kleinitz
Olli Kortekangas
Paul Lang
Sébastien Laudenbach
Claude Lévêque
Christian Longchamp
David Luraschi
Joanna Malinowska
Nathalie Marmeuse
Wendy Morgan
Opéra-Théâtre de Metz Métropole
Sylvain Piot
Sandra Pocceschi
Alex Prager
Julien Prévieux
Einojuhani Rautavaara
Steve Reich
Gaëtan Rusquet
Stéphanie Solinas
Alexandre Steiger
Giacomo Strada
Hiroshi Sugimoto
Masami Tomihisa
Xavier Veilhan
Apichatpong Weerasethakul

Le commissaire Stéphane Ghislain Roussel souhaite remercier tout particulièrement Emma Lavigne pour son invitation et sa confiance, ainsi que toute l'équipe du Centre Pompidou-Metz pour cette collaboration, en particulier Anne Horvath pour son travail brillant et son engagement sans faille, et Claire Bonnevie pour son très grand professionnalisme. Sa gratitude va à Giorgio Mastinu pour son aide précieuse et à Antonio Cuenca Ruiz pour ses judicieux conseils.

Notre reconnaissance va enfin à tous les auteurs du catalogue et à tous ceux qui nous ont fait bénéficier de leurs conseils ou de leur soutien lors de la préparation de l'exposition et du présent ouvrage :

Camille Aguignier
Clifford Allen
Anna Antoine
Katia de Azevedo
Robert Benedetti
Bibliothèque nationale russe, Saint-Pétersbourg
Jean-Stéphane Bron
Nicolas Cand
Céline Chazalviel
Laetitia Cordonnier
Deutsches Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz, Munich
Eleonora Di Erasmo
Francesca Ferretti, Contrasto, Milan
Louie Fleck, Brooklyn Academy of Music
Fondazione Forma per la Fotografia, Milan
Susana Garcia
Frank Gassner
Fabienne Gaudin
David Gill
Jakub Hejna
Šárka Hejnová
Caroline Hyman
Akiko Issaverdens
Bobby Jablonski
Remy Klausz
Noah Koshbin
Emma de Leon
Library of Congress, Washington
James Mackay
Roberto Marin
Sarah Mathew
Jean-David Mermod
Sébastien Mizermont
Jean-Léon Muller
Alexia Nicolaïdis
Jean-Marc Onkelinx
Giulia Pedace
Ryan Pike
Alessandra Pinzani
Valérie Quilez
Laure Rigaldiès
Muriel Riochet
Thaddaeus Ropac
Anne Ruellan
Anita Ruhnau
Ruhrtriennale
Pierre Rusch
Sächsische Staatstheater, Semperoper Dresden
Émilie Sajot
Adriana Scalise
Lawrence Schoenberg, Belmont Music Publishers, Los Angeles
Hubert Sedlatschek
Maria Serrano
Renaud Temperini
Kristina Tencic
Marie-Ophélie Tesson
Fernando da Testa
Catherine Thieck
Trisha Brown Dance Company
Catherine Tron-Mulder
Manuela Tursi
Universitätsbibliothek Heidelberg
Nora Vaccari
Jenny Verclas
Alexander von Weber
Gene Zazzarro

CENTRE POMPIDOU-METZ

Le Centre Pompidou-Metz est la première décentralisation d'un établissement public culturel national, le Centre Pompidou, réalisée en partenariat avec une collectivité territoriale, la Communauté d'agglomération de Metz Métropole. La maîtrise d'ouvrage a été assurée par Metz Métropole, principal financeur de l'équipement associé à la Ville de Metz (mandataire) et au Centre Pompidou. La construction du Centre Pompidou-Metz a également bénéficié du soutien financier du Conseil départemental de la Moselle, du Conseil régional de Lorraine, de l'État et de l'Union européenne (Fonds européen de développement économique régional, Feder).
Le Centre Pompidou-Metz est un Établissement public de coopération culturelle (EPCC), dont les membres fondateurs sont l'État, le Centre Pompidou, la Région Lorraine, la Communauté d'agglomération de Metz Métropole et la Ville de Metz.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Serge Lasvignes, *président*

Jean-Marie Rausch,
président d'honneur

Jean-Luc Bohl,
vice-président

Représentants de Metz Métropole

Jean-Luc Bohl,
président

Arlette Mathias,
vice-présidente

Margaud Antoine-Fabry,
conseillère métropolitaine

Patrick Grivel,
conseiller délégué

Hacène Lekadir,
conseiller métropolitain

Pierre Muel,
conseiller délégué

Martine Michel,
conseillère métropolitaine

Représentants du Centre Pompidou

Serge Lasvignes,
président

Julie Narbey,
directrice générale

Bernard Blistène,
directeur du Musée national d'art moderne

Sophie Cazes,
directrice juridique et financière

Catherine Guillou,
directrice des publics

Brigitte Leal,
directrice adjointe du Musée national d'art moderne en charge des collections

Mathieu Potte-Bonneville,
directeur du développement culturel

Représentants de la Région Grand Est

Pascal Mangin,
président de la commission Culture

Thierry Hory,
conseiller régional

Patrick Thil,
conseiller régional

Thierry Gourlot,
conseiller régional

Jean-Pierre Liouville,
conseiller régional

Représentant de l'État

Jean-Luc Marx,
préfet de la Région Grand Est

Représentants de la Ville de Metz

Dominique Gros,
maire de Metz, ville siège de l'Établissement

William Schuman,
conseiller délégué

Personnalités qualifiées

Nicolas ver Hulst,
président du conseil de surveillance de Wendel

Patrick Weiten,
président du département de la Moselle

Représentants du personnel

Djamila Clary,
responsable de la billetterie

Jean-Pierre Del Vecchio,
responsable des systèmes d'information

ÉQUIPE DU CENTRE POMPIDOU-METZ

Direction

Emma Lavigne,
directrice

Élia Biezunski,
chargée de mission

Secrétariat général

Igor Boiko,
secrétaire général

Pascal Keller,
secrétaire général adjoint

Hélène de Bisschop,
responsable juridique

Raphaël Claudin,
responsable sécurité

Liudmila Carnero,
assistante de direction

Émilie Engler,
assistante de direction

Équipe mécénat et relations publiques

Cécilia Zunt-Radot,
responsable du mécénat et des relations internationales

Thibault Creste,
chargé de mécénat et de relations publiques

Jennifer Gies,
chargée de relations publiques et des privatisations

Noé Robin,
chargé de mécénat et de relations publiques

Pôle administration, finances et ressources humaines

Séverine Marchal,
responsable du pôle administration, finances et ressources humaines

Georges Massouras,
chef comptable, adjoint au responsable de pôle

Jean-Pierre Del Vecchio,
responsable des systèmes d'information

Alexandra Morizet,
responsable des marchés publics

Sami Elmessi,
assistant informatique

Mathieu Grenouillet,
assistant de gestion

Christelle Iacona,
aide-comptable

Audrey Jeanront,
chargée de gestion ressources humaines

Véronique Muller,
comptable

Pôle bâtiment et exploitation

Christian Bertaux,
responsable du pôle bâtiment et exploitation

Sébastien Bertaux,
agent technique électricien

Jean-Michel Bersweiller,
chargé d'exploitation

Roselyne Copin,
agent technique peintre

Éric Kocher,
agent technique électricien

Stéphane Leroy,
chargé de travaux

Alice Majka,
adjointe chargée de travaux

Éric Marjotte,
agent technique bâtiment

Pôle production

Fanny Moinel,
responsable du pôle production

Bernardo di Battista,
Charline Becker,
Éléonore Mialonier,
Camille Molina,
Marianne Pouille,
Julie Schweitzer,
chefs de projet

Alexandre Chevalier,
Jérôme Gallos,
régisseurs d'espace

Maëva Gomez,
assistante de production

Christine Hall,
chargée de production audiovisuelle

Philippine Lagarrigue
assistante audiovisuel

Thibault Leblanc,
régisseur spectacle vivant

Jeanne Simoni,
chef de projet spectacle vivant

Pôle programmation

Jean-Marie Gallais,
responsable du pôle programmation

Géraldine Celli,
chargée de programmation spectacle vivant

Équipe recherches

Colette Angeli,
Arnaud Dejeammes,
Bénédicte Duvernay,
Anne Horvath,
Hélène Meisel,
Alexandra Müller,
chargés de recherches et d'exposition

Équipe éditions

Cécile Amen,
chargée d'édition et de signalétique

Claire Bonnevie,
éditrice

Maud Christidès,
iconographe

Dominique Oukkal,
fabricant

Pôle des publics et de la communication

Agathe Bataille,
responsable du pôle des publics et de la communication

Équipe médiation

Jules Coly,
chargé du développement des publics et de l'accessibilité

Anne-Marine Guiberteau,
chargée de médiation et de programmation jeune public

Anne Oster,
chargée de médiation et des actions éducatives

Équipe communication et développement

Anne Fleury,
chargée du développement des publics

Sarah Errico,
chargée de communication

Marion Gales,
chargée des relations presse

Marie-Christine Haas,
chargée de communication multimédia

Anne-Laure Miller,
chargée de communication

Claire Toutain,
chargée du développement des publics individuels

Équipe billetterie

Djamila Clary,
responsable de la billetterie, régisseur de recettes

Béatrice Annecca,
responsable adjointe de la billetterie, régisseur suppléant

Nassima Abadelia,
Tagematte Birsingh,
Valentine Frecaut,
Sandra Gaschen,
Suelly Mangenot,
billettistes, contrôleurs d'accès

Charlotte Puech,
chargée de billetterie polyvalente

Aurélien Strelzyk,
chargé de réservation

PRESTATAIRES EXTÉRIEURS

Construction des aménagements scénographiques
SF Sans Frontière
Xavier Laeijendecker
Alexandre Peigneux

Mise en peinture des aménagements scénographiques
Anoux Peinture
Jean-Yves Givert

Revêtements sols et plafonds
L'Atelier du Sablon
Olivier Sar

Transport, emballage et installation des œuvres
LP Art Starsbourg
Julien Leaune et ses équipes

Assurance des œuvres
Gras Savoye
Irène Barnouin
Béatrice Bongiovi
et leur équipe

Constat d'état des œuvres
Pascale Accoyer
Aurélie Briot
Simona Calza
Nathalie Schluck

Sûreté et sécurité
Groupe SGP

Sécurité incendie
Service départemental d'incendie et de secours de la Moselle

Médiation
Marianne International

Nettoyage
Société Melzer

LES AMIS DU CENTRE POMPIDOU-METZ
La vocation des Amis du Centre Pompidou-Metz, association sans but lucratif, est d'accompagner le Centre Pompidou-Metz dans ses projets culturels, de fédérer autour de lui le monde de l'entreprise ainsi que les particuliers désireux de le soutenir.

François de Wendel,
président

Jean-Jacques Aillagon,
ancien ministre, président d'honneur

Sophie Agon,
vice-présidente

Philippe Bard,
trésorier

Brigitte Ferrari,
secrétaire générale

Claudine Jacob,
secrétaire générale adjointe

CENTRE POMPIDOU

Le Centre Pompidou-Metz est un établissement public de coopération culturelle associé du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, établissement public national à caractère culturel placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication (loi n° 75-1 du 3 janvier 1975).

Serge Lasvignes, président
Julie Narbey, directrice générale
Jack Lang, président de l'Association pour le développement du Centre Pompidou
Didier Grumbach, président de la Société des Amis du Musée national d'art moderne

Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle
Bernard Blistène,
directeur
Catherine David,
directrice adjointe,
chargée de la recherche et de la mondialisation

Brigitte Leal,
directrice adjointe
chargée des collections
Frédéric Migayrou,
directeur adjoint chargé de la création industrielle
Didier Ottinger,
directeur adjoint chargé de la programmation culturelle
Xavier Bredin,
administrateur
Olga Makhroff,
chargée des prêts et dépôts

Service des collections modernes
Christian Briend,
chef de service
Service des collections contemporaines
Sophie Duplaix,
chef de service
Service de la création contemporaine et prospective
Christine Macel,
chef de service
Cabinet d'art graphique
Jonas Storsve,
chef de service
Cabinet de la photographie
Florian Ebner,
chef de service
Service du cinéma expérimental
Philippe-Alain Michaud,
chef de service
Service des nouveaux médias
Marcella Lista,
chef de service
Service de la restauration
Véronique Sorano-Stedman,
chef de service
Service des collections
Hélène Vassal,
chef de service
Service architecture
Olivier Cinqualbre,
chef de service
Service design et prospective industrielle
Marie-Ange Brayer,
chef de service
Bibliothèque Kandinsky
Didier Schulmann,
chef de service
Direction de la production
Anne-Sophie de Gasquet, directrice
Service de la régie des œuvres
Sandrine Beaujard-Vallet,
chef de service
Service audiovisuel
Sylvain Wolf, chef de service
Service des expositions
Yvon Figueras,
chef du service
Service des ateliers et moyens techniques
Gilles Carle, chef de service
Département du développement culturel
Mathieu Potte-Bonneville, directeur
Direction de la communication et des partenariats
Agnès Benayer, directrice
Direction des éditions
Claire de Cointet, directrice
Direction des publics
Catherine Guillou,
directrice

Direction d'ouvrage

Stéphane Ghislain Roussel

Centre Pompidou-Metz

Édition
Claire Bonnevie

Conception graphique et mise en pages
Wijntje van Rooijen & Pierre Péronnet

Correction
Katia de Azevedo

Iconographie et gestion des droits
Claire Bonnevie et Anne Horvath

Index
Camille Aguignier

Réunion des musées nationaux – Grand Palais

Directrice des éditions
Sophie Laporte

Cheffe du département du livre
Muriel Rausch

Responsable éditorial
Enzo Dizarn

Responsable de fabrication
Hugues Charreyron

Photogravure
Keygraphic

En couverture :
Moses und Aron (*Moïse et Aaron*),
mise en scène, décors, costumes
et lumières de Romeo Castellucci,
Opéra Bastille, Paris, 2015
© Romeo Castellucci / photo Bernd Uhlig /
Opéra national de Paris

En 4e de couverture :
Grazia Toderi, *Semper eadem*, 2004
© ADAGP, Paris, 2019 / courtesy de l'artiste

Copyrights

© ADAGP, Paris, 2019 pour les œuvres de • Pierre Alechinsky : p. 77 (b. d.) • Tauba Auerbach : p. 77 (h. d.) • Thomas Bayrle : p. 75 (h. d.) • Christoph Brech : p. 241 • Nina Childress : p. 250-253 • Clément Cogitore : p. 258, 261 • Giorgio De Chirico : p. 50-53 • Elmgreen & Dragset : p. 75 (m. g.) • Federico Fellini : p. 248-249 • Denis Guéguin : p. 38-39, p. 278 • Natalia Gontcharova :p. 44-49 • Dominique Gonzalez-Foerster : p. 79 • Richard Hamilton : p. 74 (b.) • Christine et Irene Hohenbücher : p. 74 (h. d.) • Joan Jonas : p. 76 (m. g.) • Ilya et Emilia Kabakov : p. 265 • Lucia Moholy : p. 139 (b.) • Hermann Nitsch : p. 198, 201-205 • Pier Paolo Pasolini : p. 243 • Chiharu Shiota : p. 33 (h.) • Grazia Toderi : p. 171 • Roland Topor :p. 64-67 • Rosemarie Trockel : p. 76 (h. d.)

© Association Aloïse : p. 40, 69-71 • © John Baldessari : p. 77 (m. d.) • © Matthew Barney : p. 74 (m. d.), 148-149 • © Belmont Music Publishers / ADAGP, Paris, 2019 : p. 135 (b.), 136-137 • © Ingmar Bergman : p. 82, 85 • © Romeo Castellucci : p. 150, 152, 158-159, 184, 186, 190-191, 193-195 • © Collection The David Hockney Foundation : p. 42, 55-59, 73 (b.) • © Cy Twombly Foundation, courtesy Gagosian Gallery : p. 73 (h.) • © Tacita Dean : p. 75 (m. d.) • © Berlinde De Bruyckere, courtesy Hauser & Wirth : p. 116-117 • © Michel Delluc : p. 246-247 • © Olafur Eliasson : p. 173 • © Eredi Luigi Nono, per gentile concessione : p. 166-169 • © Fondation Oskar Kokoschka / ADAGP, Paris, 2019 : p. 92-97 • © Shaun Gladwell : p. 126-127 • © Rodney Graham : p. 160-161 • © Derek Jarman : p. 61-63 • © C.T. Jasper et Joanna Malinowska : p. 16, 223 • © Josef Svoboda Society : p. 157, 215-217 • © Vergine Keaton : p. 113-115 • © William Kentridge, courtesy Marian Goodman Gallery : p. 80, 98-100, 101 (b.), 102-103 • © Anselm Kiefer : p. 119-121 • © Remy Klausz ; p. 128, 145 • © Jeff Koons : p. 76 (m. g.) • © Guillermo Kuitca, courtesy Hauser & Wirth : p. 162-163 • © Maria Lassnig : p. 75 (b. d.) • © Michael Levine : p. 123-125 • © Julie Mehretu : p. 219 • © John Murphy : p. 189 • © Oswald Oberhuber : p. 77 (h. g.) • © Giulio Paolini : p. 75 (h. g.) • © Richard Peduzzi : p. 25, 244 • © Renzo Piano : p. 165 • © Pina Bausch Foundation : p. 234, 255 • © Karen Sargsyan : p. 257 • © Małgorzata Szczęśniak : p. 4-5, 34, 37-39 • © Nicoline Timmer : p. 229-233 • © Rirkrit Tiravanija : p. 76 (h. g.) • © James Turrell : p. 146-147 • © Bill Viola : p. 104, 106, 109-111 • © Kara Walker, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York : p. 74 (h. g.), 208, 210-213 • © Werner Herzog Film : p. 220-221 • © Franz West : p. 76 (m. d.) • © Robert Wilson : p. 174, 176, 178-183, 234 • © Cerith Wyn Evans : p. 76 (b. d.)

Crédits photographiques • p. 4-5, 34, 37-39 : © Pascal Victor / ArtComPress. Courtesy Opéra national de Paris • p. 10 : © Johan Jacobs / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles. Courtesy Trisha Brown Company • p. 15 : © Michael Kneffel • p. 16 : Courtesy C.T. Jasper et Joanna Malinowska et Zachęta – National Gallery of Art / photos Damas Porcena • p. 21 : © Christophe Pelé / Opéra national de Paris • p. 23 : © Émilie Brouchon / Opéra national de Paris • p. 25 : © Pascal Victor / ArtComPress • p. 26-27 : © Patrick Berger / ArtComPress • p. 29 (h.) : © Vincent Beaume • p. 29 (b.) : © Élisa Haberer / Opéra national de Paris • p. 33 (h.) : © Bernd Uhlig / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles • p. 33 (b.) : © Klaus Giga / Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater Dresden • p. 40, 69-70 : © Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Olivier Laffely • p. 44, 48 : © 2019. Digital Image Museum Associates / LACMA / Art Resource NY / Scala, Florence • p. 45 : © Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Collections Jacques Doucet, OD 9 (1) • p. 46-47, 49 : © Bibliothèque nationale de France, Paris • p. 50-53, 61-63 : © Maggio Musicale Fiorentino Fondazione • p. 64-65, 66 (h.), 67 (h.) : © Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologne • p. 66 (b.), 67 (b.) : © Primo Gnani / Magic Vision. Courtesy Fondazione Teatro Comunale di Bologna • p. 71 : © Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, Marie Humair • p. 73-77, 79 : Courtesy museum in progress, Vienne • p. 80, 98, 99 (h.), 101 (b.), 102-103 : © Johan Jacobs / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles • p. 87-89 : © KHM-Museumsverband, Theatermuseum Vienna • p. 91 (h.) : © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Cologne • p. 91 (b.) : © Scherl / Süddeutsche Zeitung Photo • p. 92 : © Zentralbibliothek Zürich • p. 93-97 : © Museum der Moderne Salzburg / photo Rainer Iglar • p. 99 (b.) : Courtesy Marian Goodman Gallery / photo Alex Yudzon • p. 100 : Courtesy Fondazione MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo / photo Patrizia Tocci • p. 101 (h.) : © Bibliothèque nationale de France, Paris • p. 104, 110, 111 (h), 123-125 : © Charles Duprat / Opéra national de Paris • p. 106, 111 (b.) : © Ruth Walz / Opéra national de Paris • p. 109 : © Bill Viola Studio LLC / photo Kira Perov • p. 116-117 : © Karl Forster / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles • p. 119 : © Luciano Romano / Teatro di San Carlo 2003 • p. 120-121 : © Christian Leiber / Opéra national de Paris • p. 126-127 : Courtesy Analix Forever, Genève • p. 128, 145 : © Bibliothèque nationale de France, Paris • p. 130, 142-143 : © Société des Bains de mer, Monaco • p. 133 : Courtesy V. Tsarenkov • p. 135 (h.) : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour • p. 135 (b.), 138-139 : © Arnold Schönberg Center, Vienne • p. 139 (h. et b.) : © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Cologne • p. 141-142 : © Universitätsbibliothek Heidelberg • p. 146-147 : © Marthe Lemelle • p. 148 : Courtesy Matthew Barney Studio / photo David Regen • p. 149 : Courtesy Matthew Barney Studio / photo Hugo Glendinning • p. 150, 152, 158-159 : © Bernd Uhlig / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles • p. 154 : © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Cologne • p. 155 : © Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth – Zustiftung Wolfgang Wagner / photo Rudolf Betz, courtesy Deutsches Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz • p. 156 : © Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève • p. 157 : © Archives du Grand Théâtre de Genève / photo Claude Gafner • p. 160-161 : © IAC, Villeurbanne / photos Blaise Adilon • p. 162, 163 (h.) : Courtesy de l'artiste et Hauser & Wirth / Stefan Altenburger Photography Zurich • p. 163 (b.) : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / André Morin • p. 165 (h.) : Courtesy Fondazione Renzo Piano / photo © Gianni Berengo Gardin / courtesy Fondazione Forma per la Fotografia • p. 165 (b.) : © Fondazione Renzo Piano • p. 166-169 : © Fondazione Archivio Luigi Nono • p. 173 : © Peter Schnetz. Courtesy studio Olafur Eliasson • p. 174, 176 : © Marc Ginot • p. 178 : © Rosine Nusimovici • p. 179-181 : © Babette Mangold / courtesy Broadway 1602, New York • p. 182-183 : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat • p. 184, 186, 190-191, 193-195 : © Bernd Uhlig / Opéra national de Paris • p. 189 : Courtesy Villa Arson, Nice • p. 196 : © Bibliothèque nationale de France, Paris / photo Daniel Cande • p. 198, 204-205 : © Wilfried Hösl / Bayerische Staatsoper München • p. 201 : © Atelier Hermann Nitsch / photo Manfred Thumberger • p. 202-203 : © Atelier Hermann Nitsch / photo Roland Rudolph • p. 206, 225-227 : © Lennart Laberenz, courtesy Operndorf Afrika / Festspielhaus Afrika, Berlin • p. 208, 213 : © Michele Crosera / Teatro La Fenice, Venise • p. 210 : Courtesy Victoria Miro, Londres / photo Robert Glowacki • p. 211-212 : Courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York / photos Jason Wyche • p. 215 : © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Cologne • p. 216-217 : © Fondazione Modena Arti Visive / photos Cameraphoto • p. 219 (h.) : © Ruth Walz • p. 219 (b.) : © Élisa Haberer / Opéra national de Paris • p. 220 : © Jean-Louis Atlan / Sygman / Getty Images • p. 221 : © Deutsche Kinemathek • p. 229-233 : photos René Bosch • p. 234, 255 : © Pina Bausch Foundation / photos Ulli Weiss • p. 236 : © Charles Duprat / Opéra national de Paris • p. 238-239 : © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Cologne • p. 241 : Courtesy de l'artiste et Portrait Gallery of the Bayerische Staatsoper, Munich • p. 243 : © Mario Tursi • p. 244 : © Bibliothèque nationale de France, Paris / photo Daniel Cande • p. 245 (h.) : © Wilfried Hösl / Bayerische Staatsoper, Munich • p. 245 (m.) : © Bernd Uhlig / théâtre royal de la Monnaie, Bruxelles • p. 245 (b.) : © Monika Rittershaus / Staatsoper Hamburg • p. 246-247 : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Audrey Laurans • p. 250 : Courtesy galerie Bernard Jordan, Paris / photo Aurélien Mole • p. 251 : photo Andrzej Świetlik • p. 252-253 : Courtesy galerie Bernard Jordan, Paris / photo Philippe Chancel • p. 258, 261 : Courtesy Les Films Pelléas • p. 265 : © Michael Kneffel • p. 269, 272 : © Agathe Poupeney / Opéra national de Paris • p. 270-271 : © Bernd Uhlig / Opéra national de Paris • p. 278 : © Vincent Pontet / Opéra national de Paris

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en mai 2019
sur les presses de Ingoprint, Barcelone, Espagne.

Dépôt légal : juin 2019

ISBN 978-2-7118-7439-2 • EK197439

Édition hors commerce Caisse d'épargne
ISBN 978-2-7118-7467-5 • EK397467

Édition hors commerce Opéra de Paris
ISBN 978-2-7118-7468-2 • EK397468

© Réunion des musées nationaux – Grand Palais
Paris, 2019
254-256, rue de Bercy – 75577 Paris Cedex 12

© Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2019
1, parvis des Droits-de-l'Homme
CS90490 – 57020 Metz cedex 1

Opéra et arts visuels aux XXe et XXIe siècles

Centre
Pompidou-Metz

49€ EK197439
ISBN 978-2-7118-7439-2